



الهيئة المصرية
العامة للكتاب

منهاج التقيد المعاصر

د. صلاح فضل



0196442

Bibliotheca Alexandrina

مناهج النقد المعاصر



مهرجان القراءة للجميع ٩٦
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة سوزان مبارك
(الأعمال الفكرية)

مناهج النقد المعاصر
د. صلاح فضل

الجهات المشتركة:
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الحكم المحلي

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: هيئة الكتاب

الغلاف
الإنجاز الطباعي والفني
محمود الهندي

المشرف العام
د. سمير سرحان

مناهج النقد المعاصر

د. صلاح فضل

على سبيل التقديم ..

لأن المعرفة أهم من الثروة وأهم من القوة في عالمنا المعاصر وهي الركيزة الأساسية في بناء المجتمعات لمواكبة عصر المعلومات .. من هنا كان مهرجان القراءة للجميع دالة على الرغبة الطموحة في تنمية عالم القراءة لدى الأسرة المصرية أطفالا وشبابا ورجالا ونساء ..

وكان صدور مكتبة الأسرة ضمن مهرجان القراءة للجميع منذ عام ١٩٩٤ إضافة بالغة الأهمية لهذا المهرجان كأضخم مشروع نشر لروائع الأدب العربي من أعمال فكرية وإبداعية وأيضا تراث الانسانية الذي شكل مسيرة الحضارة الانسانية مما يعتبر مواجهة حقيقية للأفكار المدمرة .

هكذا كانت مكتبة الأسرة نافذة مضيئة لشباب هذه الأمة على منافذ الثقافة الحقيقية في الشرق والغرب وعلى ما أنتجته عبقرية هذه الأمة عبر مسيرتها التنويرية والحضارية .

ان مئات العناوين وملايين النسخ من أهم منابع الفكر والثقافة والابداع التي تطرحها مكتبة الأسرة في الأسواق بأسعار رمزية أثبتت التجربة أن الأيدي تتخاطفها وتنتظرها في منافذ البيع ولدى باعة الصحف فهو مظهر حضارى رائع يشهد للمواطن المصرى بالجدية اللازمة والرغبة الأكيدة في الاسهام فى ركب الحضارة الانسانية على أن يأخذ مكانه اللائق بين الأمم فى عالم أصبحت السيادة فيه لمن يملك المعرفة وليس لمن يملك القوة .

د. سمير سرخان

هذا الكتاب

يتألف هذا الكتاب من عدد من المحاضرات التي أقيمت على طلاب الدراسات العليا بمعهد البحوث والدراسات العربية عن مناهج النقد المعاصر ، والمحاضرات بطبيعتها تميل الى الشرح والتبسيط والتقاط ما هو جوهري في الفكرة على ما يتراءى للمتحدث وافهامه للمستمعين بأيسر السبل ، دون تدقيق في المصادر أو تأنيق في العرض ، تجري على اللسان بتدفق وتلقائية طبقا لمقتضيات التواصل وما يبدو في عيون المخاطبين من فضول أو شغف أو ملل ، وطبقا لما يرد في خاطر المتحدث في تلك اللحظة على وجه التحديد ، ومن ثم فإن العفوية تمثل سمتها الأساسية . وقد أردت أن احتفظ لهذه المحاضرات بطابعها الشفاهي فلم ادخل لاعادة صياغتها وتنظيمها بالطريقة الأكاديمية في توثيق النقول وتدقيق المرجعيات ، حتى أستاذنا بها نوعا من الخطاب النقدي الذي طالما استمتع به القراء العرب فيما كان يمليه طه حسين ومحمد مندور على وجه الخصوص ، إذ أنني أدركت أن سر سيولة كلامهما يعتمد على طريقة انتاجه عبر الاملاء الشفوي ، ولا أزعم أنني أطمح إلى مجاراتهما في سحر الكلام وإيقاعاته الصوتية والدلالية ، ولكن حسبي أن تتسع مساحة قراء هذه الصفحات لتتجاوز دائرة المتخصصين وتمد يدها لعامة المستغلين بالأدب والثقافة خاصة من الشباب لتعريفهم بمظاهر هذا الانفجار النقدي العظيم الذي جعل النصف الثاني من القرن العشرين عصر النقد الذهبي بحق ، وقد اقتصر

في استخدام المصطلحات التي طالما كانت تمثل العائق الأساسي في التلقى للنقد الأدبي على قدر الضرورة ، مؤثرا شرح الفكرة بإسطة وقرب العبارات ، كما اقتضت في الإشارة الى المراجع على ما يتوفر للقارئ العربي عقب كل فصل أو محاضرة ، واستهدفت في الجملة الى وضع خارطة كلية للمشهد النقدي في الثقافة العربية والعالمية ، متفاديا التفصيلات الجزئية والاشكالات المعرفية الدقيقة ، خاصة ما يتصل بطبيعة موقف النقد العربي من هذه المناهج وقصة تلقيها وإضافته إليها ، لأن ذلك يدخل في سياق التاريخ للحركة النقدية العربية مما لا تستهدفه هذه الصفحات • ومن الطبيعي أن تكون الصورة المقدمة هنا عامة بقدر الامكان ومحكومة بمنظور محدد يتم فيه التركيز على الجوانب الفكرية والتقنية ويكتفى بالإشارة الخاطفة لمجمل القضايا المثارة •

وفي تقديرى أن وظيفة النقد المعاصر في مجتمعاتنا العربية تمضي في نفس الاتجاه الذي بدأت به عند الرواد ، باعتباره عملا تثقيفيا تنويريا يهدف الى اشاعة الروح النقدية في مختلف مستويات الفكر والممارسة الاجتماعية لأن دينامية التطور تركز على تشغيل الموقف النقدي بالقوى طاقته في مجالات السياسة والاجتماع والثقافة، وتضيف اليه توجهها جديدا هو الذي يميز نقد الآونة الأخيرة وهو تحديد مفهوم وطبيعة توجهه العلمي بشكل يخالف ما كان عليه حال العلم الانساني من قبل ، فقد خرج من دائرة الفروض الأيديولوجية الضخمة في نظرياته واجراءاته ليلتمس مدخلا صحيحا للعملية التنموية التراكمية ، متسقا في ذلك مع منظومة العلوم الانسانية في حركتها المتواصلة لتعديل استراتيجيتها كي تتوافق مع التطور المحدث ، وكلما أصبح النقد علميا وتخلص بقدر الامكان من الفروض الأيديولوجية واتجه الى المستقبل كان أكثر عامية وتواصلا مع الفكر الانساني وأكثر عونا لنا في الآن ذاته على اكتشاف

خصوصيتنا في هذا العصر واختلافها عما كانت عليه في العصور
الماضية . وحسب هذه الصفحات أن تكون دليلا للقارىء كي يمضى
في تعميق معارفه وضبط توجهه نحو هذا الأفق المستقبلى دون شعور
بالغربة أو التهميش ، لأن حركة الحياة من حولنا تمضى على هذا
النحو بالرغم من كل التواترات والتقلصات ، وثقافتنا العربية
جديرة بأن تحتل موقعها في انتاج المعرفة المعاصرة بالدخول في قلبها
والإضافة اليها .

والله الموفق ٢

دكتور صلاح فضل

القاهرة - صيف ١٩٩٦

١ - مفهوم المنهج

نلاحظ في البداية أن جميع التعريفات التي تحاول الإلمام بهذا المفهوم تقصر عن الأحاطة بجوانبه ، لأن الوجه اللغوي في التعريف لا يفي بتغطية الشروط الاصطلاحية . فتعريف المنهج لغويا ، هو الطريق والسبيل والوسيلة التي يتدرج بها للوصول الى هدف معين .

اما تعريفه اصطلاحا فقد ارتبط بأحد تيارين :

أولا - ارتباطه بالمنطق ، وهذا الارتباط جعله يدل على الوسائل والاجراءات العقلية طبقا للحدود المنطقية التي تؤدي الى نتائج معينة . لذلك فإن كلمة منهج انطلقت من اليونانية واستمرت في الثقافة الاسلامية ، لتصل الى عصر النهضة ، وهي ما تزال محتفظة بالتصورات الصورية طبقا للمنطق الأرسطي بحدوده وطرق استنباطه .

فالمنهج في هذه المرحلة يطلق عليه المنهج العقلي ، لأنه يلتزم بحدود الجهاز العقلي ليستخرج النتائج منها ، وهو في ذلك حريص على عدم التناقض .

الثاني - ارتباطه في عصر النهضة بحركة التيار العلمي .

وقد أخذ المنهج العقلاني المنطقي بعد عصر النهضة يسلك نهجا مغايرا يتسم بنوع من الخصوصية خاصة مع « ديكارت » في كتابه « مقال في المنهج » . لذلك اقترن المنهج في هذه الفترة بالتيار العلمي ، وهذا التيار لا يحتكم الى العقل فحسب وانما كذلك الى الواقع ومعطياته وقوانينه . فالمنهج - اذا - اقترن بنمو الفكر

العلمى التجريبي ، ووقع التزاوج بين طرائق العلماء والمنهجيين ، وولد ما يسمى بالمنهج التجريبي . ولكن ليس معنى هذا أنه وقع التخلي عن المفهوم الأول ليحل محله الثانى بصفة مطلقة ، وإنما صار ثمة تعايش بين المفهومين ، فقد يطلق المنهج ليراد به المنظومة المرتبة التى يمكن عن طريقها الوصول الى نتائج منطقية ، وقد يطلق المنهج ليراد به المنهج التجريبي .

أما فى العصر الحديث فقد تعددت الشروط والمواصفات التى تحدد طبيعة المنهج العلمى ، لكن موضوع دراستنا لا يتطلب الإفاضة فى هذا ، ولذلك سوف يقتصر الحديث هنا عن المنهج النقدى بهم درسنا .

والمنهج النقدى له مفهومان ، أحدهما عام والآخر خاص .

أما العام ، فيرتبط بطبيعة الفكر النقدى ذاته فى العلوم الإنسانية بأكملها هذه الطبيعة الفكرية النقدية أسسها « ديكارت » على أساس أنها لا تقبل أى مسلمة قبل عرضها على العقل ، ومبداءه فى ذلك الشك للوصول الى اليقين ، فرفض المسلمات اجرائيا وعدم تقبل الا ما تصح البرهنة عليه كليا ، هو جوهر الفكر النقدى ، وهو جوهر فلسفى يرتبط بمنظومة العلوم كلها ، ولهذا الفكر النقدى سمة أساسية وهى أنه لا يقبل القضايا على علاقتها انطلاقا من شيوعها وانتشارها ، بل انه يختبرها ويدل عليها بالوسائل التى تؤدى الى سلامتها وصحتها ، وذلك قبل أن يتخذ هذه القضايا أساسا لبناء النتائج التى يريد الوصول اليها .

أما الخاص ، هو الذى يتعلق بالدراسة الأدبية ، وبطرق معالجة القضايا الأدبية والنظر فى مظاهر الابداع الأدبى بأشكاله وتحليلها ، وهو بهذا المفهوم يتحرك طبقا لمنظومة خاصة به تتألف من مستويات لعل من أهمها :

مستوى النظرية الأدبية :

فكل منهج لابد له من نظرية فى الأدب ، ونظرية الأدب هذه

تطرح أسئلة جوهرية ، وتحاول اقامة بناء متكامل للإجابة عن هذه التساؤلات . وأهم هذه الأسئلة هو ، ما الأدب ؟ أى التساؤل عن طبيعة الأعمال الأدبية وعناصرها وأجناسها ، وقوانينها ، والسؤال الثانى يرتبط بعلاقة الأدب بالمجتمع والحياة والمبدع والمتلقى ، أى علاقة المدونة الأدبية بما يرتبط بها وما يخرج عنها سوء كانت العلاقة محاكاة أو تخيلا أو انعكاسا أو علاقة انطباع أو ارتباط عضوى كما تتصور نظريات الحداثة .

النظرية الأدبية – اذا – لابد أن تجيب أو على الأقل تحاول الإجابة عن هذين السؤالين ، عن طبيعة الأدب وعلاقاته . وكل نظرية تسفر عن مجموعة من السبل التى ينبغى أن نسلکها للبرهنة على تحقيقها بمقادير مختلفة ، هذه السبل والاجراءات التى يتخذها أصحاب أية نظرية لتحليل الأعمال الأدبية وللبرهنة على توافق القوانين الداخلية والخارجية لها ، هى التى يتمثل فيها المنهج المصاحب للنظرية الأدبية ، وكل نظرية تعدل من المناهج السابقة لتتوافق مع مبادئها وآدائها ومسلّماتها .

لذلك فالمفهوم المعرفى المؤسس للأدب هو النظرية ، والمنهج النقدي هو الذى يختبر توافق هذه النظرية مع مبادئها ، ويمارس فاعليته ، ويتم تداوله عبر جهاز اصطلاحى يحمل قنوات تصوراتها ويضمن كيفية انطباقها – قريبا أو بعدا – مع الواقع الابداعى . والمنظومة الاصطلاحية تمثل الطرف الثالث فى العملية المنهجية ، فعندنا – اذا – النظرية والمنهج والمنظومة الاصطلاحية والأخيرة تمثل الأدوات المنهجية التى يطبق بها المنهج ، وهى خاضعة للتغير من منهج الى آخر . وتلعب المصطلحات الخاصة بكل مجال دورا أساسيا فى التمييز بين اختصاصات القول .

هذه الأطراف الثلاثة – النظرية ، المنهج ، المصطلح – تمثل منظومة متكاملة تبدأ من الاطار الشامل (النظرية) وتنتهى الى التقنية المتداولة التى يستعملها أصحاب المنهج فى ممارساتهم العملية . هذه العلاقة كثيرا ما تتم فيها اختراقات لأنها غير معزولة

تماما عن عديد المؤثرات في الحقول الجانبية المجاورة للحقل الأدبي والابداعي عموما ، فالتحولات التي تحدث في أية نظرية تؤدي الى تعديل في المنهج والمصطلح ، وغالبا ما تتم تعديلات المصطلح بطرق الاستعارة في الحقول المعرفية المختلفة ، فالفلسفة — مثلا — كانت تمثل القوام الاساسي لنظرية الأدب الأرسطوية ، وهي نظرية تجريدية عقلانية ، ولكن هذه النظرية عرفت تحولا كبيرا في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، عندما أخذت الثورة الرومانسية تفرض وجودها ، هذه الثورة ارتبطت بمجال معرفي شكل سندا أساسيا لها ، هذا المجال تمثل في الحقل التاريخي ، فنشأة الوعي التاريخي وتعديل تصورات الزمن كي تتفق مع معطيات الواقع ومستلزماته ، أصبحت هي المبادئ التي تمد المنظومة الرومانسية بمصطلحاتها . لذلك نجد أن العناصر الأساسية التي كانت تتردد في الكلاسيكية حل محلها عناصر ومصطلحات أخرى جديدة . فإذا كانت الكلاسيكية تتحدث عن المحاكاة ، فإن الرومانسية أصبحت تتحدث عن الفرد وعلاقته بالمجتمع ، وعن عمليات التطور التاريخي ، هذا فضلا عن حديثها عن الزمن واشكالاته ، وهو خطاب يختلف عما كان سائدا ، وظلت الرومانسية هي المسيطرة على مجالي الأدب والنقد حتى مطلع القرن العشرين ، عندما بدأ علم آخر ذو مكانة كبيرة في الظهور ، هذا العلم هو « علم اللغة » حيث بدأ يستحوذ على بنك المصطلحات النقدية ، وبدأت مفاهيمه تشيع في حقل الدراسات الأدبية والنقدية ، وبذلك تغير نسق المعرفة الأدبية ، لتقوم فيه اللغة بالدور الأكبر والأساسي المهيمن على ما عداها . وهنا نشهد تحولات النظرية الأدبية في ثلاث مراحل أساسية :

- ١ — عندما كانت الفلسفة هي مركز الثقل الموجه لحركتها .
- ٢ — عندما كان التاريخ يحتل مركز الثقل .
- ٣ — ثم تنتقل اللغة لتصبح النموذج المسيطر على نظرية الأدب في العصر الحديث .

ان العلاقة بين النظريات الأدبية المختلفة لا تقتصر على ارتباط كل نظرية بنموذج علمي تستمد منه مقولاتها ومصطلحاتها ، وانما يصبح لكل نظرية - أيضا - تجليات منهجية عديدة يجمعها اساس معرفي واحد ، ويشترط فيها ألا تكون متناقضة ، بمعنى أن النظرية الأدبية الواحدة تسفر عن طرائق متعددة ومناهج متعددة في التطبيق ، وهذه المناهج لها مصطلحاتها ، ويمكن أن تتبادل الاصطلاح ، هذا التبادل يضمن لها قدرا من الحيوية والمرونة في المصطلح النقدي ، ولكن هذا التبادل محكوم بالاتساق المعرفي بين العناصر التي يتم تبادلها ، وهذه نقطة جوهرية كثيرا ما يغفل عنها في دراستنا النقدية في عالمنا العربي ، فتصور أن بوسعنا أن نخلط بين مصطلحات تعود الى مناهج مختلفة في أصولها المعرفية ، نتصور أن ذلك يخلق نوعا ما نزيهه لأنفسنا ونطلق عليه مصطلحا مرغوبا فيه مصطلح التكامل ، هذا التلفيق الذي يسبني أحيانا بالتكامل يغفل عن أمر جوهري وهو أن نظريات الأدب تختلف فيما بينها اختلافا جوهريا في الأسس المعرفية التي تقوم عليها ، وأنه لا ينبغي لنا على الإطلاق أن نضم عددا من المصطلحات التي تنتمي الى نظرية معينة ونلفقه قصرا مع مصطلحات أخرى تنتمي الى نظرية مخالفة لها معرفيا ، لأن ذلك ينتج تناقضا شديدا في المبادئ المؤسسة .

هناك توضيح آخر قد يشرح لنا بشكل افضل العلاقة بين النظرية الأدبية والمنهج النقدي وهو المتصل بعلاقة المنهج بالمشهد ، لأن كثيرا من النظريات الأدبية كانت تتسم - خاصة النظريات القديمة - بشيء من العقلانية المطلقة ، وترتبط بمنظومة الأفكار التي يعتقدونها ويؤمن بها ويسلمون بمبادئها ، دون إخضاعها للتمحيص النقدي من ممارسي الأدب ابتداء ونقدا ودراصة ، عندئذ كانت تمثل ما يطلق عليه المذهب الأدبي :

والمذهب لم يكن مجرد طريقة في التفكير أو اجراء في التحليل ، ولكنه منظومة من المبادئ التي تعطي صورة كلية واجابة تامة عن

السؤالين الأساسيين عن ماهية الأدب وعن علاقاته المتعددة ، يؤمن بها الأديب مبدعا وناقدا ويمارسها دون أية فرصة للتساؤل حولها أو التشكك فيها أو إخضاعها للمراجعة وإعادة النظر .

كان المذهب بهذا المفهوم أقرب الى أن يكون أيديولوجيا ، فتيارات الأدب القديمة الكلاسيكية والرومانسية حتى الواقعية كانت تتسم بهذا الطابع الأيديولوجي لأنها كانت ترتبط بمبادئ عامة في الحياة تنتظم مظاهر النشاط الانساني السياسي والاقتصادي والثقافي العام .

الأيديولوجية - اذا - لا تقتصر على الأدب ولكنها تتجاوز ذلك لتشمل موقف الانسان في الحياة وعلاقته بالمجتمع ووضعه في التاريخ ، والعقائد التي يدين بها . ارتبطت المذاهب الأدبية في الفترات السابقة على القرن العشرين ارتباطا حميما بهذه المفاهيم الأيديولوجية ، كان لذلك تأثيره الشديد الواضح على مناهج النقد ، وتأثيره المباشر على مصطلحات النقد الأدبي ، لأن النظرية طالما تعدت المجال الأدبي لتشمل موقف الانسان في الحياة تصبح أكثر شمولاً والزاماً وعدم قابلية للمراجعة الدورية ، بمعنى أنه يمكن لنا مراجعة أفكارنا الأدبية من حين لآخر اذا لم تلتحم بشكل واع أو غير واع ، مباشر أو غير مباشر بموقفنا الأيديولوجي يصبح مراجعة هذه المبادئ وتعديلها أمراً بالغ المشقة ، لأن الانسان لا يستطيع أن يغير رؤيته للحياة وموقفه منها بشكل سريع متلاحق يتسق مع سرعة ايقاع تغييره لأفكاره عن الأعمال الأدبية ذاتها وهذه هي الصعوبة .

اذا نستطيع أن نقول أن الفرق الجوهرى بين المذهب والمنهج يتمثل في أن المذهب له بطانة أيديولوجية يصعب تحريكها ، بينما المنهج يتكئ في الدرجة الأولى على مفاهيم عقلية أو منطقية يمكن حراكها وتغييرها ، فيصعب على الأديب الذى يعتنق مذهباً أن يغيره بسرعة بينما يسهل على المفكر الذى يعتنق أو يقتنع بمنهج محدد

ثم يجد فيه جوانب واضحة من القصور ، أن يستكملة بقدر أكبر
أو يعدله بمرونة أوضح .

ان الطابع المرن للمنهج يرتبط بصفة أساسية وهي اقتران
المنهج بالعلم ، لأننا نعرف أن العلم لا يؤمن بالمسلمات ، فقوانينه
دائما موقوتة ، توضع لتنفى ، فمرونته الداخلية هي خاصيته
الأساسية .

ان نظرية العلم تتميز طبقا للصياغات الفكرية الحديثة بأنها
تسمى أحيانا « النظرية التكوينية » ، بمعنى أن كل ما يقبل
التكذيب والتعديل والتجاوز ينتمى الى العلم ، وما لا يتقبل التكذيب
أى أنه من قبيل الحقائق المطلقة الأبدية الخالدة فهو ليس من
مجال العلم . هذا يعنى أن الحركية المستمرة هي القانون الأساسى
فى العلم .

فالمنهج عندما يقترن بالعلم يكتسب هذه الخاصية الحركية
ويختلف تبعاً لذلك عن مفهوم المذهب لأن المذهب يعتمد على مبادئ
مسلم بها لا تقبل الشك أو الطعن فى مدى زمنى أو مساحة
محدودة ، ولكن على المدى البعيد عندما تتغير المذاهب وتختلف
المراحل التاريخية يمكن أن نتصور أن هذا اليقين المطلق لم يعد
صحيحاً ويمكن تغييره . نتيجة لذلك نجد أنه ابتداء من العصر
الحديث تراجعت فكرة المذهبية فى الأدب والنقد ، وحلت محلها
فكرة المنهجية ، هذا التراجع اقترن بتراجع الأيديولوجيات والمنظومات
الكلية الشاملة التى تزعم درجة عليا من اليقين والحقيقة ، وتزايد
الطابع النقدي والارتباط الوثيق بالجوانب العلمية بما فيها من
نزعة تكديبية ، ونقص بالنزعة التكوينية قابلية العلم دائماً
لتعديل حكم القيمة خضوعاً لحكم الواقع .

تلك هى النقطة الجوهرية فى العلم ، فهو لا يطلق قيماً مثل
الأيديولوجيا لكنه يمسك بحقائق ، وينحى الأفكار القيمة كلها
التي تمتلك أهمية خاصة لبعض المبادئ لكن يركز على كيفية
تمثلها فى الواقع .

هذا النزوع العلمي هو الذى جعل النقد يتطور طبقا لتطور نظريات الأدب ذاتها من مرحلة المذهبية الى مرحلة المنهجية . ونلاحظ ايضا أن هناك قدرا من التداخل بين المناهج المختلفة ، لأن الفواصل التى تعزلها ليست قاطعة أو حاسمة ، لكن هذا التداخل لا يؤدي عند النظر الصحيح الى الاختلاط أو التشويش ، فهناك مناطق مشتركة تتعدل بها المناهج طبقا لكشوفها المتوالية ، الى جانب هذا التداخل نجد أن هناك حالات من التخارج والتباين وهما يتضحان فى المقام الأول عند اختلاف الأسس المعرفية للمناهج المتعددة ، وفى هذه المناطق لا يمكن أن يلتقى منهجان اذا اختلفت أسسهما المعرفية واذا اختلفت النظريات التى يعتمدون عليها ، أما عدا ذلك سنجد أن مناطق التداخل أكثر شيوعا وانتشارا ، فالمناهج تعدل من حركتها فى مسارها بمحاولة استخلاص العناصر الفعالة التى ما زالت قادرة على الإجابة المعدلة باستمرار عن أسئلة النظرية الأدبية وادخالها فى النسيج المنهجي الجديد ، وبعبارة أخرى وبمثل واضح نجد أن الانتقال من المناهج التاريخية الى مجموعة مناهج البنيوية وما بعدها قد تم فى مرحلة محددة حاولت انكار أية جدوى وأية أهمية لمجموعة المناهج التاريخية للانقلاب عليها واحداث قطيعة مع الماضى ، لكن هذا الأمر لم يستمر وقتا طويلا كما سندرسه بالتفصيل ، حيث تبين أن المناهج التاريخية ذاتها أخذت تستمد بعض مقولاتها وتكيف نظرياتها وتصنع مصطلحاتها الخاصة بها كى تنفذ الى قلب المنهج البنيوي ، تأخذ منه مجموعة من تصوراتها وتضمها الى جهازها النظرى والاجرائى والاصطلاحى ولم تلبث البنيوية نفسها بعد أن كانت فى بدايتها شكلية بحثية مضادة للتاريخ أن تعدل مقولاتها لتستبقى تلك العناصر التى مازالت فاعلة ووظيفية وضرورية فى نظرية الأدب التاريخية ، وتدرجها فى نسقها الجديد فيما بعد البنيوية .

لكن يجب التأكيد على أمرين ، من حيث طبيعة التداخل والتخارج بين المناهج المختلفة :

الأول - أن هذا التداخل لا يمكن أن يتم في ظل تكامل مفتعل ملفق ، ولا بد أن يتم بين عناصر قابلة للاتساق المعرفي وليست متناقضة .

الثاني - أنه يوظف دائما لاستكمال الإجراءات التي تؤدي الى نجاعة التحليل النقدي للظواهر الأدبية .

نستطيع إذن اعتمادا على هذا المفهوم العام للمنهج وتطوره من الارتباط في المراحل الأولى بالجهاز المنطقي الفلسفي ، للاقتراح منذ بداية العصر الحديث بالطرائق العلمية التجريبية الاستقرائية أن نتمثل بصفة عامة الشكل الكلي للمناهج النقدية وهو يتجسد في منظومتين :

❖ المنظومة الأولى :

وهي المنظومة التاريخية بتجلياتها المتعددة ، ولا تضم نظرية واحدة في الأدب وإنما نظريات ومناهج عديدة .

❖ المنظومة الثانية :

وهي منظومة البنوية وما بعدها ، وهذا هو المدخل الذي نستعرض منه خارطة المناهج النقدية .

ولكننا نريد أن نطرح سؤالا ، وهو سؤال إنساني في موقفنا من هذه المناهج ، سؤال طالما طرح منذ بداية عصر النهضة العربية وحتى الآن ، ويبدو أن اللبس المحيط به لم يتم حسمه في أية مرحلة من المراحل مع أننا الآن في أشد الحاجة - وأكثر من أي وقت مضى - لأن نستوضح رؤيتنا له ، ونذكر مساره الصحيح ، هذا السؤال هو :

عندما نتكلم عن المناهج النقدية هل نتكلم عن الآداب القومية والمحلية والثقافات المتعددة بأنشطتها وتجلياتها المختلفة وانقساماتها الشديدة الى مجموعة الثقافات الغربية والثقافات الشرقية التي تنتمي الى قوميات وأجناس ولغات مختلفة ؟ ، أم أننا نتكلم عن محصلة إنسانية عامة تشمل جماع هذه الآداب والثقافات وتنطبق

عليها جميعا ؟ وبعبارة أخرى في دراستنا للمناهج النقدية هل يصح التمييز أو ينبغي التمييز والفصل بين ما هو عربى وما هو اجنبى ؟ . وهل خضعت المناهج النقدية في الثقافة العربية لنفس المحددات والمقومات وأشكال التطور التي خضعت لها في الثقافة الغربية ؟ وما هي العلاقة بين الدائرتين ؟

هذا سؤال بالغ الحساسية والخطورة ، وينبغي أن نتعرض له بمدخل عام قبل أن نتحدث عن المناهج تفصيلا .

والذين يطرحون هذا السؤال غالبا ما يتخذون مواقف متباينة ، فمنهم من يؤثر الحديث عن فكر وأدب وثقافة عربية محسب ويضعها في مقابل الفكر والأدب والثقافة الغربية والعالمية مقابلة التباين والاختلاف ويعتمد في ذلك على أسباب تاريخية ومنطقية معقولة ، فلكل من الأفقين تاريخه وتطوره وارتباطاته الجذرية بالمجتمع والحياة والأوضاع السياسية والثقافية والعقائدية وخاصة الحواجز اللغوية ، الأمر الذى يبرر في الظاهر المقولة التى تدعو الى التمييز بين ما ينتمى للدائرتين العربية من ناحية والعالمية من ناحية أخرى .

هذا موقف علينا أن نأخذ في الحسبان وعلينا أن نخضعه لشيء من التحليل النقدي في الدرجة الأولى ، ولعل أصحاب الموقف الآخر المقابل لذلك ، الذين يرون أن الفكر الانسانى لم يتمثل أبدا في جزيرة معزولة ، ولم يتطور عبر سجون اللغات والأقاليم ، وإنما كان دائما يجد سبيله لاختراق هذه الحواجز لينسفر عن حركة ترتبط بطبيعة الحال بالمجتمعات التى تنشأ فيها وتخضع للشروط التاريخية التى تكيفها ، لكنها لا تلبث أن تسرى بعد ذلك في الفكر الانسانى كله تخلق تيارات أشبه ما تكون بتيارات عالمية ، تحدد الملامح العامة لهذا الفكر ، وتأخذ في حسابها اختلاف التضاريس في التجليات المختلفة .

فمثلا ما يطلق عليه الثقافة الغربية لا يمثل وحدة جغرافية ولا تاريخية ، ولا لغوية واحدة ، وانما يخضع لعصور ومراحل عديدة ، وينتمى الى لغات وثقافات متخالفة ويجعلها منفصلة جغرافيا وتاريخيا ولغويا وثقافيا ، ومع ذلك لا يمنع هذا من أن ندرك شيئا من الشمول الكلى بين تياراتها المختلفة ، وأن المقولات الأيديولوجية خاصة المتعلقة بالعقائد التى كانت تفصل الناس وتكاد تجعلهم اجناسا مختلفة تقوم العلاقة بينها على منطق العداء والحروب أكثر مما تقوم على منطق التواصل الحضارى ، فإذا كان هذا منطق العصور القديمة ، فانه لا يمكن أن يظل منطق العصور الحديثة . وربما كان التناول النظرى لهذه القضية لا يسفر عن نتيجة موثوق بها ، وكانت الأمثلة التاريخية هى التى تعدل نظرتنا أو درجة انحيازنا لهذا الفريق أو ذاك .

منظومة المناهج التاريخية

- - المنهج التاريخي
- - المنهج الاجتماعي
- - المنهج النفسي الأنثروبولوجي

٢ - المنهج التاريخي

يعد المنهج التاريخي اول المناهج النقدية في العصر الحديث ، وذلك لأنه يرتبط بالتطور الأساسى للفكر الانسانى ، وانتقاله من مرحلة العصور الوسطى الى العصر الحديث ، هذا التطور الذى تمثل على وجه التحديد فى بروز الوعي التاريخي ، وهذا الوعي التاريخي هو الذى يمثل السمة الأساسية الفارقة بين العصر الحديث والعصور القديمة .

وفيما يتصل بالمجال النقدى على وجه الخصوص ، نجد أن الاطار الفكرى انبثق داخله هذا الوعي التاريخي تمثل على وجه التحديد فى المدرسة الرومانسية ، لأنها كانت من الوجهة التاريخية عند نشأتها خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وانزياح دائرتها خارج المنطقة الأوروبية والغربية المركزية الى الثقافات الأخرى ومنها الثقافة العربية ابان النصف الأول من القرن العشرين ، كانت الرومانسية هى التى تبلور وعى الانسان بالزمن وتصوره للتاريخ ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء ، والقضاء بشكل نهائى على فكرة الدورات الزمانية أو الحركة الانتكاسية للزمن والتاريخ ، بمعنى أن الأفكار التى كانت سائدة قبل الحركة الرومانسية كانت تضع العصور الذهبية فى الماضى ، وتنظر الى الحاضر باعتباره تحللا وانهيارا وتدهورا .

جاءت الحركة الرومانسية لتعكس هذا الموضوع بشكل أساسى ولترى مسيرة الانسان فى الزمن طبقا لقوانين النشوء والارتقاء ، والتطور ، والانتقال من المراحل البدائية الى المراحل الأكثر تقدما .

كانت الفلسفة - بطبيعة الحال - باعتبارها المجلى النظرى لوضوح الأفكار الأساسية فى الثقافة الانسانية هى التى تمثل فيها هذا الوعي التاريخى ، وذلك بتصوير العصور الماضية على أنها تدرجت من العصور البدائية التى كانت تسود فيها الأنظمة الاسطورية الى العصور الدينية ثم الى العصور الانسانية الحديثة .

الرومانسية - اذن - فى الفكر النقدى ، هى التى بدأت التوجه الى التمثيل المنتظم للتاريخ ، باعتباره حلقة من التطور الدائم ، يتم فيها تصور الأدب باعتباره تعبيراً عن الفرد والمجتمع ، وبالتالي فهو يرتبط بهذه الجدلية التى تعكس علاقة الفرد بالمجتمع ، وباعتباره - وهذا هو الأهم - تعبيراً عن الحياة فى تدفقها وانهمارها .

اذ ربط الأدب بالواقع الاجتماعى والثقافى بأبعاده المتعددة ، وتحمله وظيفة تغيير هذا الواقع ، كان هو جوهر النظرية الرومانسية فى علاقة الأدب بالحياة ، وهو الذى انطلقت منه لمعارضة أشكال الأدب السابقة عليها ، خاصة الكلاسيكية التى كانت ترى فى الأدب مجرد محاكاة للأقدمين ، باعتبارهم يمثلون النموذج الأرقى للإبداع . هذه المحاكاة عكسها المنظور التاريخى عندما وضع هؤلاء الأقدمين فى موضعهم الطبيعى فى سلم التطور البشرى ، بحيث لا تكون أعمالهم فى النماذج المثلى للمبدعين فى العصور التالية . ندرك هنا فلسفة التغيير الجوهرية التى جاءت بها الحركة الرومانسية ، وفى كيفية احتضانها لنشوء هذا الوعي التاريخى .

وقد ترتب على ذلك شئ بالغ الأهمية وهو تمثل الانتاج الأدبى فى جملته باعتباره عاكساً لحركة الحياة والمجتمع ، وتطوراتها ، وممثلاً على وجه الخصوص للطاقة الثورية فيها ، ولارادة التغيير ، وفقدان الحلم والضيق بالواقع والتمرد .

الثورة - اذ - كانت تعكس التفاعل الحيوى الساخن للإبداع

الأدبي مع الواقع الاجتماعي الخارجي ، بمعنى احلال منظومة من
المثل الاجتماعية والثقافية والأدبية ، مخالفة للمنظومات السائدة .

يرتبط بذلك نمو حركة البحث العلمى والأكاديمى فى الأوساط
الثقافية والبيئات الجامعية على السواء ، ومحاولة رصد أكبر عدد
من البيانات عن العصور السابقة ، كان هذا يمثل الترجمة العملية
للنزعة التاريخية فى دراسة الأدب ونقده ، وضرورة الاهتمام
بالتوثيق ، وعدم قبول الأشياء كمسلمات ، والاعتماد على العقل
والبرهان ، والتعامل مع النصوص من منطلق تحديد أولا درجة
نسبتها الى اصحابها وتوثيقها ، ودراسة المصادر الأدبية ،
وعلاقات التأثير والتأثر بين الأدباء المختلفين ، وعلاقات الآداب المحلية
بالآداب العالمية . كل هذا اكمل التصور الزمنى ، والى جانب تمثيل
التاريخ كسلسلة من الحلقات التى تخضع لقوانين التطور والارتقاء
هناك تمثل المكان مرة أخرى باعتباره اطارا آخر تنتظم فيه علاقات
الابداع المحلية ، والاقليمية والعالمية فى دوائر متفاعلة ومتداخلة فى
الآن ذاته ، أى أن التنظيم العلمى للمادة الأدبية ودراستها بتحديد
مصادرها ، وتوثيق نصوصها ، وتحليل مخطوطاتها والكشف عن
علاقاتها وعوامل التأثير والتأثر فيما بينها ، كان الخطوة التالية فى
المنهج التاريخى الذى ترتبت على تأسيسه طبقا لفكرة الوعى التى
رسختها المدرسة الرومانسية .

ولعل هذا التوجه فى توثيق المادة الأدبية وتنظيمها زمنيا ،
ثم ترتيبها طبقا لأهميتها كان مرتبطا - أيضا - بنشأة الطباعة
واعادة النشر ، والامكانيات الهائلة الجديدة التى توفرت فى عصر
الطباعة .

لم يكن ذلك ممكنا فى العصور السابقة ، لأن طبيعة تداول
الأعمال ذاتها ، واعتمادها على نماذج المخطوطات لم تكن تسمح
باقامة مثل هذا النظام ، وهذا النظام يعتبر سمة جوهرية
مرتبطة بطبيعة التطور فى العصر الحديث ، ولعل هذه النقطة - على

وجه التحديد - هي من تلك النقاط التي مازالت قائمة وضرورية في البحث الأدبي ، اذ أن الخطوة الأولى التي ينبغي على الباحث أو الدارس أن يتأكد منها قبل الشروع في بحثه ، هو أن يتساءل عن مادته ، مدى تحققه من نسبتها الى أصحابها ، الأمر الذي ترتب عليه الاهتمام بالمؤلفين ، وتوثيق حياتهم وكتابة تاريخهم ، ثم الكشف عن مصادرهم في التأليف ، ووضعهم في موضعهم في الخرائط الثقافية العامة .

وفي منتصف القرن التاسع عشر تقدم الفكر التاريخي خطوة هائلة نتيجة للفلسفة الجدلية عند « هيغل » وعلى وجه التحديد ابتداء من الفلسفة الماركسية .

لقد أصبحت الماركسية منذ نهاية القرن التاسع عشر تمثل الأساس الصلب للتصور التاريخي للأدب والفن ، فالماركسية في تمثلها لبناء الحياة المختلفة - ومصطلح البناء مأخوذ من مجال المعمار - أدارت تصورهما على أساس أن هناك أبنية سفلى وأبنية عليا .

فالأبنية السفلى تتمثل في حقائق الحياة المادية المتعينة المتمثلة في الوجود الفعلي الخارجي للمجتمعات والنشر ، في تجسدها المادي في الجانب الاقتصادي ، والسياسي ، ونظم العلاقات الاجتماعية على وجه التحديد في الانتاج المتمثل في الحياة ابتداء من طرق المعيشة وأنماط الحياة الرعوية والصناعية ... الخ ، والأبنية السفلى لا تعنى حكم قيمة بأنها أدنى من غيرها بل تعنى على العكس من ذلك تصورا مكانيا .

أما الأبنية العليا فهي تنبثق من هذه البنية السفلى ، وتتمثل في القوانين والشرائع والأنظمة الاجتماعية ، ولعل الطبقة الأشد تبلورا ورهافة فيها وبعدا عن هذه البنية السفلى ، ولكن اعتمادا في الآن ذاته هي الآداب والفنون .

وقد اعتمدت الماركسية - الى جانب ذلك - على تصور فلسفي للعصور المختلفة ، واعتمدت على وجه الخصوص على

مقولة « الحتمية التاريخية » ، أى أنها طبقا لمنظومتها الفكرية الفلسفية ، تمثلت التاريخ البشرى باعتباره مراحل لا بد أن تتوالى على النمط الذى وضعت ، وقد تمثلت فى الانتاج الفكرى والأدبى طبقا لمحورين :

المحور الأول :

هو انبثاقه المباشر وتكيفه الضرورة بالواقع المادى الملموس فى المجتمع والحياة ، وهذا اقضاء لكل الجوانب المثالية والفكرية والذهنية فى تكيف الأدب والفن ، وتركيز على الجوانب المادية .

المحور الثانى :

ربط الانتاج الأدبى والفنى والفكرى بالتسلسل طبقا لحتمية ثابتة ، وجبرية لا فكاك منها ، كل الفنون تبدأ بطريقة فطرية انطباعية عشوائية ، تخضع للنظام الراسمالي ، ولا بد أن تصب فى نهاية الأمر فى المستقبل الاشتراكى ، وكل الآداب والفنون التى لا تتجه هذه الوجهة فهى مضادة لحركة التاريخ وفاقة لمصادقيتها ، هذا هو المنظور الماركسى الجوهري ، فهو تاريخى حتمى .

لعبت النظرية الماركسية دورا هاما فى تكريس نموذج محدد للتطور التاريخى بعدما كان مفتوحا فى النظريات السابقة عليها خاصة الرومانسية ، وذلك عن طريق الدعوة الى حتمية التطور التاريخى نحو الاشتراكية ، وبهذا أصبحت تضع الانتاج الأدبى والفنى فى قوالب طبقا لمحددات متعينة سلفا بحدود النظرية ، بالرغم من المراجعات الكثيرة او وجوه النقد العميقة التى أدخلها الماركسيون المنحرفون فى مجال الأدب ، ويكفى - هنا - أن نشير الى اسم بالغ الأهمية ، وصانع النظرية الماركسية المتطورة فى الأدب ، والمنشئ على الفكر الروسى الذى تحدد ابتداء من عام ١٩٣٣ فى المؤتمر الأول للكتاب الاشتراكيين ، وهو « جورج لوكاش » ، ونشير هنا الى تصور لوكاش للرواية لأنه يرتبط بالمنظور التاريخى فى دراسة الأدب ، والفكرة التى نريد الإشارة إليها هى الفكرة

أنه لا يوجد ما يمكن أن نطلق عليه الرواية التاريخية ، لسبب بسيط وهو أن كل رواية لابد أن تكون تاريخية ، وغاية ما هنالك أنها إذا كانت تدور عن القديم فهي تتصل بالتاريخ القديم ، أما إذا كانت تدور في الوقت الراهن فهي تتصل بالتاريخ المعاصر ، وليس حق الأدب ألا يكون تاريخيا ، بمعنى — وهذه هي النقطة الجوهرية التي نود الإشارة إليها — أن التاريخ لم يعد مجرد احتمال من احتمالات متعددة في الإبداع الأدبي والفني أو طريقة من الطرائق المختلفة في تناول هذا الإبداع بالبحث والدراسة والنقد ، وإنما أصبح قدرا لابد للمبدعين أن يلتزموا به ، ولابد لمن يعالج أعمالهم بالنقد والدراسة أن يتمثله ويستقرىء قوانينه ، ويطبقها على هذا الانتاج .

فالتاريخ ابتلع الأدب ، ابتلع الفن ، ابتلع الثقافة ، لكن التاريخ بمنظور محدد بقوانين متعينة سلفا ، وهو أنه عليه أن يساق سوقا كما تساق المجتمعات لكي يفضى في نهاية الأمر الى التحقق الاشتراكي في الفردوس الموعود في المستقبل القريب سواء تلكأت الشعوب في طريقها لتحقيق هذا النموذج الفردوسي أو تباطأت ، لكنها مضطرة أن تذهب اليه في نهاية الأمر الى جانب هذا التمثيل الصارم لخضوع منطق الإبداع ، والبحث والدراسة للجبرية التاريخية .

هناك مناهج أخرى في النقد كانت أكثر تخففا ومرونة من المنهج الماركسي ، تسلم بمبادئه ، ولكنها تفسح هامشا لحرية الفرد ، وحرية المبدع ، وحرية الباحث ، وحرية الناقد ، بحيث لا يصبح مضطرا الى أن يندرج في هذه المنظومة الحتمية ، سنشير الى أهم هذه المناهج :

❖ الواقعية النقدية :

وقد تبلورت في منتصف الخمسينيات ، بعد الحرب العالمية الثانية ، وتمثلت في نظرية الالتزام الوجودية ، والتي تمثلت في قضية

علاقة المبدع بالواقع تمثلا في كثير من الحيوية والمعاصرة والتطوير
للفكرة التاريخية . فالمبدع أو الأديب - على وجه التحديد - يعتبر
قائدا فكريا في مجتمعه ، وهذه القيادة الفكرية تجعله لا يستطيع
على الإطلاق أن يتجاهل أهم القضايا الجوهرية التي تواجه المجتمع
في صراعاته الداخلية ، أو في صراعاته الخارجية مع الغازي الذي
لا يمكن أن يحتل وطنه مثلا . وقد كانت تجربة الوجودية مع
النازية وغزو ألمانيا لأوروبا تجربة مريرة في الحفاظ على استقلال
الأوطان وهويتها ، وكذلك التجربة الداخلية في صراع الطبقات ،
وضرورة الدفاع عن الحرية ، حرية الفرد تجاه قمع كل السلطات .

هناك عدد من القضايا الأساسية ، اعتبرت الفلسفة الوجودية
أن المشتغل بالفكر الأدبي إبداعا ونقدا ، لا يستطيع بحال أن
يتخذ موقفا سلبيا منها ولا أن يهرب من أداء وظيفته وتحمل
مسئولته تجاهها .

الوجودية - إذ - في الفكر الإبداعي وفي الفكر العام ، ولكن
الإبداع كان هو البلورة الصافية لهذا الفكر تقضى بأن هناك ثنائية
جوهرية تحكم علاقة المبدع بالحياة ، هذه الثنائية تتمثل في :
الحرية/المسئولية ، بمعنى أنه لا أحد يلزمك بتبني قضية ، لابد
أن تتبناها أنت ، وهذا هو مجلى الحرية الحياة موقف بالنسبة
للفكر الوجودي الأدبي ، تتحدد أقدار الناس وقيمهم طبقا لمدى
قدرتهم على صناعة مشروعاتهم في الحياة ، وطبقا لنوعية المواقف التي
يتخذونها أثناء صياغتهم لهذه المشروعات .

أن المسئولية والحرية هما طرفا الجدلية الجديدة التي تفرس
الوجود الإنساني في التاريخ ، وتمثل التطور النقدي للمنظور
التاريخي عند الوجوديين . وبين قطبي الجتمية التاريخية ، والموقف
الوجودي ، كانت قد اختمرت المدرسة التاريخية الحقيقية في
دراسة الأدب .

ولابد لنا أن نرجع الى الوراء قليلا ، ونقفز من منتصف

القرن العشرين الى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين
لنعرف الخط الثانى من الفكر التاريخى النقدى .

وقد تمثل الخط الثانى على وجه التحديد فى مجموعة من
النقاد الكبار أصحاب الدعوات الأساسية فى ربط الأدب بالحياة ،
وتأصيل طرائق التحليل النقدى لهذا الأدب ، بالافادة من المعطيات
التاريخية ، ومن العلوم المختلفة ، تشير فقط الى اسمين جوهريين
ممن أسهموا فى تشكيل الاتجاه التاريخى فى النقد الأدبى بعيدا
عن قطبى الأيديولوجية الماركسية من ناحية والوجودية من ناحية
أخرى ، وهذان الاسمان هما « تين » و « لانسون » .

أما « تين » فهو ناقد فرنسى كبير من النصف الثانى من
القرن التاسع عشر ، حيث ربط الأدب بالعوامل الثلاثة الأساسية
المكونة له ، وهى :

- ١ - البيئة .
- ٢ - الجنس .
- ٣ - الوسط .

ونظرية « تين » تعتبر ترجمة معتدلة للنظريات الحديثة فى
ربط الأدب بالحياة ، والتي تتحكم فيها عوامل حدها
« تين » وهى :

- ١ - البيئة التى ينشأ فيها المبدع .
- ٢ - الثقافة .
- ٣ - التربية .

٤ - العوامل الزمانية والمكانية المؤثرة فيه وتصيغ أدبه .

وقد أخذ على نظرية « تين » من الوجهة الفكرية عدم افساحها
مكانا ملائما للعبقرية الشخصية . كان لجعل البيئة والظروف
الخارجية التى تحدد نوعية الابداع ومستواه ، يغفل أن هذه البيئة
كثيرا ما يتعايش فيها مبدعون ، فينبغ أحدهم وينتج أعمالا غاية
فى القوة والجمال ، ويظل آخرون غير قادرين على هذا الانتاج ،

وكلهم خضعوا لنفس المؤثرات الخارجية ، الأمر الذى يتطلب
افساح مكان للعنصر الفردى وأهمية الموهبة الفردية فى الابداع
الأدبى .

ولكن « تين » قد تدارك هذه الفكرة عندما أشاد بعقريّة
شكسبير فى مقدمة كتابه عن الأدب الانجليزى .

ان هناك اشخاصا أدباء كبارا ، يرتفعون بقاماتهم عن الوسط
الذى عاشوا فيه ، ويحققون بمواهبهم مستويات نوعية من الابداع
لا يمكن أن تفسر فقط طبقا لنظريته السابقة ، بل لابد من ادخال
معامل آخر ، وهو معامل الموهبة الفردية وعقريّة الأشخاص فى
حساب الناقد والدارس للابداع الأدبى .

وفى بداية القرن العشرين تبلور المنهج التاريخى فى الأوساط
العلمية والأكاديمية عند استاذ عظيم هو « لانسون » ، وهو يعيننا
هنا بصفة أساسية لأمرين :

الأول - أنه من أكثر الأساتذة الذين أثروا فى النقد العربى ،
ويكفى أن نعد من تلاميذه على الأقل طه حسين من الجيل الأول من
نقادنا العرب ، ومحمد مندور من الجيل الثانى ، الأمر الذى يجعل
اللانسونية - وهى التسمية التى نطلقها على المنهج التاريخى فى
النقد نسبة له لأنها تبلورت لديه - ذات أثر كبير على النقاد العرب .

الثانى - أن لانسون على وجه التحديد فى كتابه « منهج
البحث فى الأدب » وهو كتاب بالغ الوجازة والكثافة والجمال ،
نستطيع أن نتبين الخطوط الأساسية للمنهج التاريخى فى دراسة
الأدب ونقده فيه فقد كان كتاب لانسون هذا هو البلورة العلمية
الأخيرة للمحددات الأساسية فى المنهج التاريخى فى النقد الأدبى .
ولكن النقد التاريخى ما لبث أن تطور وانزلق الى نوع آخر
من النقد وهو الذى نطلق عليه النقد الاجتماعى ، ويكفيّننا هنا
أن نشير الى العلاقة الجوهرية بين النقد التاريخى من ناحية ،
والنقد الاجتماعى من ناحية أخرى ، وأن حاضنة النقد الاجتماعى
كان هو النقد التاريخى ، بمعنى أن أهم المبادئ التى نمت بعد

ذلك ، واستقرت في النقد الاجتماعي قد نشأت في حضن النقد التاريخي .

ولذلك نجد من العسير في الثقافة العربية - الى درجة كبيرة - أن نفضل بين التوجهين ، لأن الحدود متداخلة بين المنهجين ، وربما كانت وسيلتنا في الفصل بينهما هي نفس الوسيلة التي أشرنا اليها عند الحديث عن « لوكاشن » عندما قال أن البحث والنقد اذا توجه الى التاريخ القديم كان تاريخيا ، واذا توجه الى العصر الحديث ، يمكننا أن نسميه حينئذ اجتماعيا .

والنقد الاجتماعي نفسه قد أثر بدوره في توسيع دائرة اهتمام النقد التاريخي بالعصور القديمة ، فبينما كانت الدراسات التقليدية السابقة تهتم في العصور القديمة بالابداع الأدبي المرتبط فحسب بحركة السياسة وقيام وسقوط الدول ، وبلاط الملوك والخلفاء والحكام والولاة ، استطاع النقد الاجتماعي ، أن يطور في هذا المفهوم التاريخي ليجعل الاهتمام ينصب - أيضا - على الهامش المقموع ، والمبدعين البعيدين عن السلطة ، وأدباء الشعب ومن تغفلهم المصادر ، وتسقطهم الذاكرة التاريخية الرسمية ، وخاصة في الابداعات الكبرى الجماعية للشعب ، مما عنيت به على وجه التحديد مدارس الفلكلور ، ودراسة الفنون الشعبية والأدب الشعبي . كان هذا مظهرا من مظاهر تأثير التوجه الاجتماعي في تطوير المفاهيم التاريخية في الأدب ونقده .

والآن نتبين مجموعة النتائج الأساسية المترتبة على دراسة المنهج التاريخي :

أولا - ما يتصل بالتوزيع النوعي للأجناس الأدبية . بمعنى أن تناول وتنظيم الانتاج الأدبي في المراحل التاريخية المختلفة ، كان من الضروري تقسيمه الى شعر ونثر . وملاحظة الفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية المختلفة وانقسامها الى شعر غنائي وشعر ملحمي وشعر مسرحي ، ثم في العصور التالية الى شعر غنائي وكتابات سردية قصصية وروائية ، وكتابات مسرحية نثرية . كان

من الوسائل الهامة للمنظور التاريخي في النقد الأدبي ، وأن دراسة خارطة الأنواع الأدبية وتحولاتها المختلفة وأشكال تداخلها أصبح من مهام حركة النقد الأدبي ، الذي كان علم التاريخ يقدم النموذج التصوري والنظري له .

ثانيا - تنظيم خرائط العصور المختلفة والفترات الزمنية ، وكتابة تاريخ الآداب ، والتاريخ الأدبي نفسه يدين في هذا للمنهج التاريخي النقدي في نشأته وازدهاره ، التاريخ الأدبي باعتباره علما موازيا ومتداخلا ومستقلا عن النقد .

لكن النموذج الذي ساد في تاريخ الأدب - للأسف - أصبح نموذجا تقليديا ، لأنه جمد بعض المقولات الجوهرية واثكأ عليها واخذ يكررها طبقا لهذا النموذج في تاريخ الأدب ، وأصبح هناك تبعية مباشرة تربط الأدب بالأحوال السياسية والاجتماعية ، بمعنى أنه يتعين على الدارس أن يبدأ من خارج منطقة الأدب ، يبدأ عند دخوله الكتابة عن أية ظاهرة أدبية بالاكتماء بترديد المقولات التاريخية المذكورة عن الحياة السياسية والاجتماعية ، وإشارات عابرة تعتمد على « الاكلاسيكيات » المتداولة عن الحياة الاقتصادية ، ثم عن الأوضاع الثقافية ، وعندما يفرغ الدارس من ذلك لكي يتحدث عن الظاهرة الأدبية التي وضعها موضع دراسته ، وتمثل مجال تخصصه ، يكون قد انقطع نفسه ، ولم يعد أمامه إلا أن يشير إشارات عابرة إلى الأعمال الإبداعية في ذاتها لكي يربطها ربطا آليا بكل المعلومات والبيانات التي سبق أن قدمها كمدخل لدراسته ..

المشكلة في هذا التصور أنه يفتقد إلى عنصرين جوهريين ، وهذا هو مآزق النموذج السائد في تاريخ الأدب ، وهذان العنصران هما :

العنصر الأول :

يتمثل في أنه يتكئ على مجالات معرفية وعلمية ، لا يملك

الباحث في الأدب ، الأدوات التي تمكنه من البحث فيها ، وتجهيز
مادته بنفسه .

فعلوم السياسة والاقتصاد والاجتماع والتاريخ لها أدواتها
وطرائقها ووسائل تحليلها ، والبحث في الأدب - عادة - يقوم
ادراكه على تشكيل مادة جديدة من هذه العلوم محدودة للغاية ،
وان لم تكن معدومة ، لأنه لا يملك الوسائل والأدوات التي تجعله
يضيف اضافة حقيقية للمادة المدروسة ، بحيث يكون تابعا لغيره
ومستخدما لمادة سابقة التجهيز دون ان يتمكن من اضافة شيء
اليها أو تعديل مقولة من مقولاتها ، هذا هو العيب الأول في
الاستخدام الآلي لمنظومة المنهج التاريخي في تحليل الأدب .

العنصر الثاني :

وهو أخطر من الأول ، اذ كان البيانات التي يجمعها من هذه
المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية غير قادرة على الاطلاق
على الكشف عن القيمة النوعية للأعمال الابداعية التي يحللها ،
فالكشف عن القيمة النوعية لمستوى الشعر أو القصة أو الرواية
أو المسرحية ، وبيان قيمتها الجمالية هي الوظيفة الحقيقية لدارس
الأدب ، لأن دارس الأدب وناقده هما الخيران في الادب ونقده ،
والخبرة بالمادة تقتضي القدرة على معرفة المستوى الابداعي ، فاذا
تساوت لدى دارس الأدب كل الأعمال الابداعية ، ووضعت على
نمط واحد ، فقد فقد قدرته على التمييز ، وتنازل عن مهمته
التخصصية في دراسة المادة الأدبية . هذا الكشف عن القيمة
النوعية لا تفلح الأدوات المستعارة من المجالات المعرفية الأخرى في
تحقيقه عند مقارنة نص ابداعي ، وعندئذ نجد أن طريق الأدب كثيرا
ما يعتقد لهذه الوظيفة الجوهرية ، وهي القدرة على أن نضع أعمالا
ابداعية نوضح تقدير طبقا لقيمتها الجمالية ، وذلك لسبب بسيط
هو أنه نتيجة للمنهج الذي يستخدمه الدارس ، فانه يميل الى
التركيز على تلك النصوص التي تخدم الاشارات السياسية

والاقتصادية والاجتماعية التي ركز عليها ، وتصبح الأعمال الأدبية مجرد شواهد على هذه الحقائق ، مما أدى الى جعل الدراسة الأدبية مجالاً للتعقيم على المستويات الأدبية ، ومجالاً لاضعاف قدرة الباحث على قراءة النصوص وتحليلها واكتشاف المعايير الجمالية والنقدية الصالحة لهذه القراءات الكاشفة عن قيمة العمل الأدبي . لكن ليس معنى ذلك أننا نطالب باستبعاد تاريخ الأدب ، وإنما يجب على دارس الأدب أن يطور مفهومه وأساليبه ، وأن يبحث عن أدواته التي لا يصبح فيها عالة على غيره من ناحية ، والا يفقد قدرته على تمييز القيمة النوعية لمادته من ناحية أخرى ، ولكن يظل تاريخ الأدب الذي كان أحد النتائج الهامة جداً للمنهج التاريخي في نقد الأدب ، فرعاً هاماً من الدراسة الأدبية ، لابد من الاهتمام به وتطويره .

ثالثاً - من النتائج المترتبة على تحكيم المنظور التاريخي ، ما نعرفه في تاريخ الآداب العالمية والعربية من دراسة المذاهب الأدبية المختلفة ، والمرتبطة بعصور متعددة ، ما نعرفه - مثلاً - في مذاهب النقد الأدبي ابتداءً من الكلاسيكية الى أن نصل الى الحداثية الأخيرة . ولأننا سنعرف أن الكلاسيكية إما أن تكون هي الكلاسيكية القديمة ذاتها ، أو الكلاسيكية الجديدة التي ترتبت على بعث النظريات القديمة ، وتأويلها وتفسيرها في عصر النهضة ، وكذلك الرومانسية التي نشأت في الفترات التاريخية من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وانتقلت الى العالم العربي في القرن العشرين بتجليات مختلفة ، الى غير ذلك من المذاهب الأدبية التي نشأت بعد الرومانسية وظل لها تأثيرها في مذاهب النقد الأدبي .

والنقطة الأخيرة التي أود أن أشير اليها في عرضنا للمنظور التاريخي وهي النقطة الخاصة بالمصطلحات .

ان المنهج التاريخي في نقد الأدب يستعير مصطلحاته - بطبيعة الحال - من مجالات التاريخ ، التي تتحدث عن العصر والبيئة

وغيرها ، كذلك يستعير مصطلحاته من تلك المصطلحات التي نشأت ونضجت وتطورت على مر التاريخ ، وأصبحت علامة على منظومات فكرية ، ومذهبية . الى جانب ذلك فان المنهج التاريخي قد يستعير مصطلحاته من علم الأحياء ، عندما يتحدث عن النشأة والتحول والتطور والموت ، وقد يستعير بعض مصطلحاته من علم الاجتماع .

اذن نجد الجهاز المفاهيمي « منظومة المصطلحات » في المنهج التاريخي تستقى من هذه العناصر مرتبة على النحو التالي :
التاريخ أولا ، أي المصطلحات التي اختمرت عبر المراحل التاريخية واستقرت في الوعي الثقافي ، وثانيا المصطلحات المتنوعة من علم الأحياء .

أهم مراجع المنهج التاريخي :

- ١ - المنهج التاريخي : للدكتور حسن عثمان .
- ٢ - منهج البحث في الأدب واللغة : ترجمة الدكتور محمد مندور .
- ٣ - البحث الأدبي : الدكتور شوقي ضيف .
- ٤ - مصادر الشعر الجاهلي : الدكتور ناصر الدين الأسد .
- ٥ - مناهج البحث في الأدب : الدكتور شكري فيصل .
- ٦ - مفاهيم نقدية : تأليف دينيه ويليك ، ترجمة محمد عصفور .

١ - المنهج الاجتماعي

يعتبر المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية ، وقد انبثق هذا المنهج - تقريبا - في حوض المنهج التاريخي ، وتولد عنه ، واستقى منطلقاته الأولى منه : خاصة عند هؤلاء المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة ، وتحولاتها طبقا لاختلاف البيئات والظروف والعصور . بمعنى أن المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان ، إذ يشف المحور الزماني عن امكانية أن يرتبط التغير النوعي للأعمال الأدبية ، بالتحولات التي تحدث في الحقب التاريخية المختلفة ، وعبر اختلافات المكان - أيضا - إذ أن لكل مكان زمانه وتاريخه وظروفه الخاصة .

لقد أسفر ذلك كله عن توجه عام للربط بين الأدب والمجتمع ، ويمكننا القول بأن المنهج الاجتماعي هو الذي تبقى في نهاية الأمر من المنهج التاريخي ، وانصببت فيه كل البحوث والدراسات التي كانت في البداية متصلة بفكرة الوعي التاريخي ، إذ سرعان ما تحول هذا الوعي الى وعي اجتماعي يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة للمجتمع ، وبفكرة الطبقات ، وكذلك يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعي ، وليس على المستوى الفردي ، بمعنى أنه كلما اعتبرنا الأعمال الأدبية تعبيرا عن الواقع الخارجي ، كان ذلك مدخلا لربطها بتفاعلات المجتمع وأبنيته ونظمه وتحولاته ، باعتبار هذا المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية والفنية .

ولقد أسهمت نظرية الانعكاس التي طورتها الواقعية في تعزيز هذا التوجه الاجتماعي لدراسة الأدب ، لكن المشكلة الأولى التي واجهت الدراسات التي تربط بين الأدب والمجتمع ، كانت تتمثل في فرضية مؤداها ، أنه كلما ازدهر المجتمع في نظمه السياسية والاقتصادية وفي ثقافته ونتاجه الحضارى ، نشب نوع من التوقع ، بأن هذا لابد أن يصحبه - أو من الطبيعي أن يصحبه - ازدهار أدبي . غير أن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات المختلفة أثبتت أن هذا التلازم ليس صحيحا ، فكثير من الفترات التاريخية التي كانت تعاني فيها المجتمعات من تفكك سياسي ، وتدهور اقتصادي ، وترد اجتماعي شهدت ازدهارا وتوهجا أدبيا وفنيا . ولعل ذلك يتضح إذا ضربنا مثلا من تاريخنا العربي ، فالعصر العباسي الثاني الذي كان نموذجا لتفكك الدولة وانتقال مركزية السلطة من العرب الى الأعاجم ، ونشوء الدويلات وتفسخ المجتمع وتحلل كثير من ظواهره كل تلك الظواهر السلبية هي التي اقترنت - على وجه التحديد - بنشوء كوكبة من كبار شعراء العربية ، وهم الذين يمثلون ذروة الابداع الشعري في الثقافة العربية .

اذن كيف يمكننا أن نقيم الربط بين تدهور المستويات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية من ناحية ، وازدهار مستوى الابداع الأدبي من ناحية أخرى ؟

كيف يتم تفسير ذلك ؟

لقد قدم الماركسيون ابتداء من ماركس نفسه تصورا لتفادي ذلك ، يطلق عليه تصور العصور الطويلة ، ويرى هذا التصور أن العلاقة بين الأبنية الاجتماعية من ناحية ، والأبنية الثقافية والابداعية ، ليست علاقة مباشرة وفورية ، ولكنها تسفر عن نتائجها بايقاع بطيء ، بمعنى أنه يمكن أن يكون هناك مظاهر للقوة في المجالات المختلفة ، ويكون الأدب في موقف ضعيف ، لأنه لم يستوعب بعض هذه المظاهر ، وعندما يبدأ في استيعابها وتمثلها ، وتفاعله الداخلي للابتكار والابداع نتيجة لها ، يمكن أن تكون

الدواعى التى أدت الى هذا الازدهار قد زالت ، فيبرز الازدهار على وجه الحياة فى الفترة التى تكون أسبابه فيها قد اختفت ، لأن العلاقة تقتضى فترات تخمر ، وفترات تأثير بعيدة المدى وبطيئة الايقاع .

لكننا لو نظرنا الى التاريخ فى جملته ، نجد أن التوازى بين الجانبين يتم على مستوى العصور الطويلة ، وليس على مستوى المنحنىات القصيرة جزئيا ، أى أنه فى المثال الذى ضربناه ، يمكن أن نقول أن هناك عصر ازدهار عربى ، تمثل فى نشأة امبراطورية عربية اسلامية كبرى فى امتلاكها لأدوات القوة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأيدولوجية على فترات متفاوتة ، وأن هذه الامبراطورية العربية الكبرى ، لم تلبث أن تمحضت عنها ثقافة عربية ناضجة ومزدهرة فى مجملها . هذا ما يطلق عليه « قانون العصور الطويلة » الذى يرفض قياس الأدب فى علاقته بالمجتمع فى فترات زمنية وجيزة ، وإنما يحاول أن يمد هذا القياس على فترات زمنية طويلة ، وبهذا أمكن تفسير ظواهر ارتباط الأدب بالمجتمع ، ارتباطا زمنيا طرديا ، وليس عكسيا ، بالرغم مما وجه اليه من انتقادات قبل ذلك .

كانت الماركسية والواقعية الغربية تعمل جنبا الى جنب فى تعميق الاتجاه الى الاعتداد بالنقد الاجتماعى ، وبمنظور التلازم بين البنى الاجتماعية من ناحية ، والأعمال الأدبية من ناحية أخرى، وقد أسهم فى ذلك ازدهار علم الاجتماع بصفة عامة واتساع بتنوعات متعددة ، كان من بينها علم نشأ قبل منتصف القرن العشرين أطلق عليه « علم اجتماع الأدب » أو سوسيولوجيا الأدب ، وقد تأثر هذا العلم فى نشأته بالتطورات التى حدثت فى نظرية الأدب من جانب ، وما حدث فى مناهج علوم الاجتماع من جانب آخر . وتبلور فى منتصف القرن فى تيارين متوازيين ومتباعدين فى الآن ذاته :

التيار الأول :

يطلق عليه علم الاجتماع الظواهر الأدبية ، وهو تيار تجريبى

امبيريقى ، يستفيد من التقنيات التحليلية التي انتظمت في مناهج الدراسات الاجتماعية مثل الاحصائيات والبيانات ، وتحليل المعلومات ، وتفسير الظواهر انطلاقا من قاعدة معلومات محددة ، يبينها الدارس طبقا لمناهج دقيقة ويستخلص منها النتائج التي تسفر عنها .

هذا التيار الامبيريقى التجريبي في دراسة اجتماعية الأدب ، يرى الأدب باعتباره جزءا مكونا من الحركة الثقافية مثله مثل بقية مظاهر الحياة الثقافية ، ويرى أن تحليل الأدب من هذا المنظور ، يقتضى تجميع أكبر قدر من البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية ، فعندما نعمل الى دراسة الرواية ، فاننا ندرس الانتاج الروائى في فترة محددة ، ونضع البيانات الاحصائية الشاملة له ، نجد أن الانتاج الروائى جزء من الانتاج السردى الذى يتمثل فى القصة ، والقصة القصيرة والرواية ، فنأخذ فى التوصيف الكمي لهذا الانتاج : عدد القصص والروايات التى أنتجت فى هذه البيئة ، عدد الطبقات التى صدرت منها ، ولو أمكن أن نصل الى عدد القراء الذين تداولوها ، الاستجابات المتعددة ، درجة الانتشار ، وما تعرضت له من عوائق ، وما أثارته من ردود فعل ، مستخدمين فى ذلك أكبر قدر من البيانات الاحصائية الامبيريقية حتى يمكن لنا أن ندرس الظاهرة الأدبية كأنها جزء من الظاهرة الاقتصادية ، لكنه اقتصاد الثقافة بمعنى أننا نستخدم فيها مصطلحات الانتاج والتسويق والتوزيع وغير ذلك ، كل ذلك يستخلص منه نتائج بالغة الأهمية ، هى التى تكشف عن حركة الأدب فى المجتمع ومدى انتشاره أو تقلصه ، وردود الفعل الناجمة عنه .

تزعم هذه المدرسة فى دراسات سوسيولوجيا الأدب نقاد غربيون ، من أهمهم فى المدرسة الفرنسية « سكاربيه » وله كتاب فى علم اجتماع الأدب ، وهو يدرس الأدب كظاهرة انتاجية ترتبط فى آلياتها وفى قواعدها بقوانين السوق ويمكن عن هذا الطريق دراسة الأعمال الأدبية من ناحية الكم فى الدرجة الأولى .

أهم ما يؤخذ على هذه المدرسة ، أنها تغفل الطابع النوعي للأعمال الأدبية ، يستوى عندها الرواية العظيمة ذات القيمة الخالدة ، مع تلك الرواية التي انتشرت لأنها تعتمد على الاثارة أو غير ذلك من الأشياء التي تؤدي إلى الانتشار . في منظور هذه الاتجاه لتستوى الرواية البوليسية مع الروائع الأدبية الخالدة ، لأن الأساس الذي يحكم هذه الدراسات في الدرجة الأولى يعتبر أساسا كميا ، لا علاقة له بالكيف . فهو يدرس الأعمال الأدبية باعتبارها ظواهر اجتماعية ، وبما أنها ظواهر اجتماعية ، فاللغة التي تسعفها في هذه الدراسة في لغة الأرقام ، وكل ما يتصل بالأعمال الأدبية من العوامل الخارجية مثل عدد النسخ ، وعدد الطبقات ، مجموع القراء ، وإذا كانت قد ترجمت إلى لغات أخرى ، أو تحولت الرواية مثلا إلى فيلم سينمائي أو انتجت في مسلسل تليفزيوني ، كل ذلك يترتب عليه اتساع للدوائر التواصلية ، وتغير في الأعداد الكمية للمتلقين .

ويمكن أن نستخلص من هذا المنظور بعض المؤشرات النوعية إذا أردنا ، ولكن هذا المنظور لا يمتلك إمكانية الحكم بالقيمة على الأعمال الأدبية ، فهو لا شأن له بالقيمة أو الكيف ، وبالتالي لا يمتلك رؤية جمالية للأعمال الإبداعية .

ولكن هذا المنظور ما لبث أن تطور وارتبط بمجالات يمكن أن تتصل بشكل ما بالجانب الجمالي والنوعي للأعمال الإبداعية . وسنضرب لذلك مثلا بدراسة تطبيقية ، لأن الدراسات التطبيقية هي التي يمكن أن تكشف عن القيمة الفعلية للمناهج ، والآثار المترتبة عليها ، وهذه الدراسة التطبيقية أجريت في الثقافة العربية وقد أجرتها منذ آونة باحة سويدية وهي « مارينا ستاغ » وقد ترجمت إلى اللغة العربية في كتاب بعنوان « حدود حرية التعبير » ، هذه الدراسة توظف التقنيات التجريبية والاحصائية والتحليلية ، ولكن بطريقة تختلف عن التوظيف السابق للمدرسة التجريبية في علم اجتماع الأدب ، وذلك لأنها تختار ظاهرة محددة ، وهي ظاهرة

سقف الحرية التي يتمتع بها كتاب القصة القصيرة على وجه التحديد في مصر في فترة حكمي عبد الناصر والسادات ، أى في ثلاثة عقود ، منذ الخمسينيات وحتى بداية الثمانينيات ، وهي تتخذ منظورها من منطلقات منهجية ، حيث ترى أن الابداع القصصى هو أكثر أشكال الابداع ارتباطا بحركة المجتمع ، وأن هذا الابداع — غالبا — ما يصطدم بعوائق تتمثل في المنوعات والمحرمات الاجتماعية ، نتيجة للمنظومة القيمية السائدة ، وهي المنوعات الثلاثة التقليدية :

١ — المنوعات السياسية .

٢ — المنوعات الدينية .

٣ — المنوعات الأخلاقية .

ترى الكاتبة — وهذا هو المنطلق الثانى المنهجى للدراسة — أن الحرية قرينة الابداع ، وأن مؤشر قمع الحرية هو أهم مؤشر لتدخل المجتمع في تكييف الانتاج الأدبى ، لا عند ممارسة هذا المجتمع للحظر فحسب ، ولكن حتى قبل أن يمارس هذا الحظر لدى الكاتب ذاته ، بمعنى أن الكاتب الذى يعرف بحكم خبرته الاجتماعية أن أعماله تمنع اذا اتسمت ببعض الجراة ، فإنه يمارس على نفسه نوعا من الرقابة الداخلية ، فالرقابة الخارجية تنتج رقابة داخلية يمارسها الكتاب ذواتهم . لذلك فإن مؤشرات المصادرة والحظر ومنع التداول والعقوبة بالسجن هى التى يمكن أن نقيس بها درجة حرية التعبير المسموح بها فى المجتمع ، ودرجة حرية التعبير ذات علاقة وثيقة بالقيمة النوعية للأعمال الابداعية ، فهى ليست مؤشرا كميا فحسب ، ولكنه مؤشر نوعى يمكن قياسه .

لقد عمدت الباحثة الى تحديد حالات الكتاب المصريين ، الذين تعرضت أعمالهم الابداعية فى مجال القصة القصيرة للحظر كليا أو جزئيا بمنع النشر أو الرقابة أو الحذف أو تعرضوا هم شخصيا للسجن نتيجة لنشرهم هذه الأعمال ، أو اضطروا الى التحايل على هذا الحظر بنصر أعمالهم والهجرة بها خارج حدود السلطة ،

فدرست تلك الحالات التي هاجر فيها الكتاب بأعمالهم لينشروها في أماكن أخرى تخلصا من الرقابة المفروضة عليهم .

هنا نجد أن تطبيق « مارينا استاع » للمنهج الامبيريقى في سوسيولوجيا الأدب أدى إلى ربط التطور الحضارى لمجتمع من المجتمعات بالتطور الابداعى لكتابه ، وأن قياس مستوياته يكون بمدى ما يتاح لهؤلاء الكتاب من هامش حرية ضيق أو واسع في نشر أعمالهم التي تخالف منظومة القيم المستقرة في المجتمع والتي تزعم السلطات المتعددة في المجتمع أنها داعية لهذه المنظومة : والحريصة على عدم المساس بها ، وهي في حقيقة الأمر كما تكشف الدراسة ترعى مصلحتها ومصلحة المؤسسات التي تنتمى إليها .

من هذا المنظور نرى أن الدراسة السوسيولوجية للأدب عندما تتخذ منطلقا مرتبطا بجوهر الأدب وهو التعبير عن الذات الفردية والاجتماعية ، يمكن لها أن تنجو من محدودية الدراسات الكمية التي لا تستطيع تقييم الظواهر طبقا لخواصها النوعية .

صحيح أن النماذج التي أتاحت للباحثة أن تدرسها ، والتي تعرضت للقمع والمصادرة والنشر في الخارج ، أو تعرض أصحابها للسجن والمساءلة ليست بالضرورة هي أفضل النماذج التي أبدعت في المجتمع المصرى في تلك الحقبة التاريخية المحددة ، وليس التعرض للمنع أو القمع مقياسا للجودة ، ولكنه أحد المقاييس ، هذا من جانب آخر فإن هناك أعمالا أخرى لا تقل عن تلك الأعمال التي صدرت جراءة وشجاعة وطموحا إلى تحريك منظومات القيم ، ولكنها تؤدي ذلك بطريقة نوعية باللغة المكر والدهاء ، عندما تعمد إلى الرمز والمجاز وغير ذلك من التقنيات الفنية ، دون أن تتيح لغباء القائمين على الرقابة ، والمدافعين عن السلطة أن يدركوا خطورتها أو أهميتها، خاصة إذا لم يعرف أصحابها بنشاط مباشر يستثير هذه السلطات .

إن الأديب الكبير عندما يمارس عمله الثقافى في حدود إبداعاته، ويحول خطابه الثورى من مستواه المباشر في الخطابات غير الأدبية ، إلى مستواه الابداعى الذى يستخدم تقنيات فنية عالية الاتقان ،

يستطيع أن ينجو من المؤاخنة المباشرة لهذه السلطات ، ويكون خطابه أكثر قدرة وفاعلية في خلخلة منظومة القيم وتحريك المجتمع في الاتجاه الذى يتخيره .

ومع ذلك نجد أن بعض دراسات سوسولوجيا الأدب التجريبية لها أهمية بالغة في الكشف عن علاقة الانتاج الثقافى بالمستويات المتعددة الفاعلة في بنية المجتمع من سياسية ، واقتصادية ، واجتماعية .

أما النقد الذى يوجه لهذا الاتجاه ، بالإضافة الى أنه غير قادر على الكشف عن الخواص النوعية للأعمال الأدبية ، أنه يكتفى برصد الظواهر ولا يتعمق في امكانية تفسيرها ، وربطها ربطا عميقا ، بل وقيم التوازى بين ظواهر غير متجانسة أصلا ، لأن الأدب انتاج تخيلى وابداعى يفاير نوعيا طبيعة الحياة الخارجية بكل ما يعتمل فيها من عوامل متعددة . فاقامة التناظر بين مستويات غير متجانسة يعتبر نقطة ضعف جوهرية تعيب الدراسة السوسولوجية للأدب الأمبيريقية أو التجريبية ، الأمر الذى يجعل نتائج عملها في نهاية المطاف مجرد اضافة لمجموعة من البيانات والمعلومات التى تخدم علماء الاجتماع ودراسيه أكثر مما تخدم نقاد الأدب والمتخصصين فيه ، فالمقياس الذى اتخذه هذا الاتجاه مطعون فيه من الوجهة النقدية ، لأن النقد فى جوهره لابد أن يمسك بتلك العناصر التى تقود الى التمييز النوعى ، ومع أنه وخاصة النقد الحديث يزعم دائما التخلص عن أحكام القيمة الا أنه عندما يفقد صلاحيته وامكانيته لتمييز بين المستويات المختلفة فى الأعمال الابداعية يصبح معيبا فى جوهره .

ومن هنا وبالتوازى مع الاتجاه السابق وربما قبله بفترات تاريخية ، بدأت تنشأ مدرسة أخرى فى سوسولوجيا الأدب ، وهى التى يطلق عليها المدرسة الجدلية وهى أكثر خضوعا للمفاهيم الفلسفية منها للمفاهيم الاجتماعية .

التيار الثانى :

ويطلق عليه المدرسة الجدلية وهي تعود الى هيغل نفسه ورايه الذى بلوره فيما بعد ماركس فى العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية فى الانتاج الأدبى والانتاج الثقافى ، وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية .

المنظر الأساسى لهذا الاتجاه هو « جورج لوكاش » فيلسوف الواقعية الأكبر فى النصف الأول من القرن العشرين ، وذلك عندما درس وحلل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتبار الأدب انعكاسا وتمثيلا للحياة ، وقدم بعض الدراسات الأخرى التى تعد اسهاما مبكرا فى نوع آخر من الدراسات السوسيولوجية للأدب ، وهو الذى يسمى (سوسيولوجيا الأجناس الأدبية) ، وهى التى تربط بين نشأة الجنس الأدبى وازدهاره وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع من المجتمعات ، فكانت كتاباته عن طبيعة ونشأة الرواية المقترنة بنشأة حركة الرأسمالية العالمية ، وصعود البرجوازية الغربية .

ظلت افكار لوكاش تتصف بطابعها الفلسفى والميتافيزيقى ، لأنها تنبثق من تصور أساسى ، مفهومه ان دراسة الظواهر الأدبية لابد وأن تكون دراسة شاملة ، لا تقف عند الجزئيات ، وانما تدرس الظاهرة فى كليتها وشمولها . الأدب - اذن - يصبح من المنظومة الثقافية ، ويصبح ارتباطه بها عضويا ، والمنظومة الثقافية هى التعبير الفكرى والفلسفى عن حركة المجتمع ذاته .

جاء بعد لوكاش اكبر منظر لهذا التيار من سوسيولوجيا الأدب ، وهو « لوسيان جولدمان » . ينطلق جولدمان من مبادئ لوكاش ويطورها ، ويصطنع جملة من المصطلحات الجديدة ، والتقنيات الاجرائية التحليلية المبتكرة التى جعلت الاتجاه الذى تبناه يطلق عليه (علم اجتماع الابداع الأدبى) ، وهو يهتم فى الدرجة الأولى بالجانب الكيفى ، وليس الجانب الكمى الذى كانت تهتم به مدرسة سكاربيه .

ينطلق جولدمان من مجموعة من المبادئ العميقة والمتشابهة التي يمكن أن نوجزها في النقاط التالية :

أولا - يرى جولدمان أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد ، وإنما تعبر عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة ، بمعنى أن الأديب وإن كان فردا ، لكنه يختزل فيه ضمير الجماعة ، ورؤية الجماعة التي ينتمى إليها ، هذه هي النقطة الأولى في نظرية جولدمان ، فالأدب ليس إنتاجا فرديا ، ولا نعامله باعتباره تعبيرا عن وجهة نظر شخصية ، لأن وجهة النظر هذه تتجسد فيها عمليات الوعي الجماعي والضمير الجماعي ، وأكثر من ذلك ، كلما كان الأديب على درجة عالية من القوة والعمق ، كان تجسيده للمنظور الجماعي أوضح وأقوى ، كأننا هنا نميز بين مستويات الأدباء على اعتبار قدراتهم في تمثيل الضمير الجماعي ، فهناك أدباء يمتلكون وعيا مزيفا ، فيعبرون عن منظورات شخصية ، وغالبا ما يسقط إنتاجهم في الإهمال والنسيان ، لأن القارئ لا يجد فيه ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء . وهناك أدباء آخرون يمتلكون القدرة على التمثيل الصحيح للوعي الصادق والحقيقي والممكن ، لأن هناك درجات من الوعي ، الحقيقي المنجر بالفعل ، والوعي الممكن المستشرف للمستقبل والمكتشف لآفاقه .

ثانيا - أن الأعمال الأدبية ذاتها تتميز بأبنية دلالية كلية ، وهذه الأبنية الدلالية تختلف من عمل لآخر ، وهو ما يفهم من العمل في أجماله . ويمكن أن نجد تناظرا بين بنية الوعي الجماعي من ناحية والبنية الدلالية من ناحية أخرى ، كأنهما حلقتان يمكن لهما الالتحام ، بمعنى أننا في قراءتنا للأعمال الأدبية ، فأننا ننمو إلى إقامة بنية دلالية كلية ، تتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء إلى آخر في العمل الإبداعي ، وعندما ننتهي من القراءة ، تتكون لنا صورة عن بنيته الدلالية الكلية ، وهذه الصورة هي المقابل المفهومي والمقابل الفكري للوعي والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب .

ان نقطة الاتصال بين البنية الدلالية ، والوعي الجماعي الطبقي ، هي أهم الحلقات عند جولدمان والتي يطلق عليها مصطلح (رؤية العالم ؛ ، فكل عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم ، ليس العمل الأدبي المنفرد فحسب ، لكن الانتاج الكلي للأديب ، ولعصر معين ، وعن طريق رؤية العالم يمكننا أن نرى بشكل صاف كيفية تبلور العلاقة الخلاقة بين الأعمال الإبداعية من ناحية والوقائع الاجتماعية الخارجية من ناحية ثانية .

انطلاقا من هذا المنظور في علم اجتماع الإبداع الأدبي ، أسس جولدمان منهجه في سوسيولوجيا الأدب ، والذي يطلق عليه المنهج التوليدي كما نسميه في المشرق والمنهج التكويني في المغرب العربي . أجرى « جولدمان » عددا من الدراسات التي ترتبط - أيضا - بعلم اجتماع الأجناس الأدبية كما فعل لوكاش من قبله ، وقد أصدر كتابه الشهير « من أجل تحليل سوسيولوجي للرواية » ، درس فيه نشأة الرواية الغربية ، وكيفية تحولاتها المختلفة في مراحلها المتعددة تعبيرا عن رؤية البرجوازية الغربية للعالم .

الإضافة الحقيقية لهذا المنهج هي أنه لم يغفل الجانب الكيفي في دراسته للأعمال الأدبية ، بل اعتمد على وجه التحديد على هذا الجانب القيمي الكيفي ، لشرح مدى العلاقة بين الأعمال الإبداعية ، والوعي الجماعي ، عندما جعل مستوى الأديب يتمثل في قدرته على صياغة رؤية للعالم ، هي التي تعبر عن الوعي الجماعي المتحقق والممكن في الآن ذاته ، وعندئذ لا يمكن أن يستوى عمل روائي عظيم بعمل بوليسي مثلا ، لأن الرؤية الفقيرة والمحدودة والآلية لهذا العمل البوليسي ، تجعله مجرد أداة للتسلية والاثارة ، ولكنه لا يمكن أن يحمل رؤية للعالم بكل ما يملكه هذا المصطلح من خصوبة وتعقد وتشابك . لكن تظل الاشكالية الأساسية لدى هذا المنهج متمثلة في أنه يقيم تناظرا بين ظواهر غير متجانسة ، الحياة الاجتماعية الخارجية من ناحية ، والأعمال الأدبية التحليلية اللغوية من ناحية ثانية ، مازالت الفجوة بين المنطقتين فادحة وقائمة . وهذه تعتبر

أكبر نقطة ضعف في التيارين السابقين من سوسيولوجيا الأدب ، التيار الكمي عند سكاربيه ، والتيار الكيفي عند لوسيان جولدمان ولوكاش ، صحيح أن منهج جولدمان حاول إقامة التجانس وتضييق الفجوة بين الأدب والحياة ، ولكنها مازالت قائمة .

نشير أيضا الى بعض الدراسات التطبيقية في الثقافة العربية التي استخدمت منهج التوليدية في تحليل ظواهر الأدب العربي وهي دراسة شيقة وظريفة قام بها على وجه التحديد عالم اجتماع عربي وليس ناقد أدبي ، وهو التونسي الطاهر لبيب رئيس جمعية علماء الاجتماع العرب ، وقد درس الطاهر لبيب رسالته للدكتوراه في أوربا على يد جولدمان وكان أستاذه المشرف ، درس ظاهرة في غاية الطرافة ، وهي ظاهرة الغزل العذري في العصر الأموي ، درسها من ناحية تعبيرها عن رؤية العالم لفئة اجتماعية وهم شعراء العذريون ، حاول أن يقيم علاقة بين ظاهرة الغزل العذري ، بوصفها ظاهرة متميزة في تاريخ الشعر العربي في الفترة الأموية من ناحية ، وطبيعة الأبنية الاجتماعية والاقتصادية لهؤلاء الشعراء من ناحية أخرى ، ومدى نجاحهم في تقديم رؤية للعالم تعبر عن واقعهم الاجتماعي .

وهناك دراسة أخرى لشاعر وناقد مغربي وهو محمد بنيس ، حاول فيها أن يربط بين الإبداع الشعري المغربي المعاصر والظواهر السوسيولوجية في المغربي العربي على وجه التحديد . وهي دراسة تتميز بالتماسك المنهجي . وهناك دراسات أخرى تطبيقية كثيرة قدمها بعض النقاد على الأدب العربي ، استخدم فيها مبادئ البنيوية التوليدية ، وكانت هذه محاولة للتقاط العلاقة الدقيقة والحساسة ما بين الأعمال الإبداعية ، والتيار الاجتماعي ، ومدى قدرتها على بلورة رؤية العالم .

ولكن يظل مصطلح رؤية العالم في نهاية الأمر من أهم المصطلحات التي تعين الناقد على إجراء هذه المقاربة من منظور سوسيولوجي أدبي .

ان التطور الذى حدث فى المناهج النقدية الحديثة فى العقود الأخيرة منذ السبعينيات قد أسفر عن تولد تيار جديد فى سوسولوجية الأدب يختلف عن التيار الكمي والتيار الكيفي السابقين ، هذا التطور أفاد من معطيات علم جديد نشأ فى العقود الأخيرة وهو « علم النص » وهذا التيار الجديد يطلق عليه علم الاجتماع النص ، الذى يفيد من معطيات على النص والسوسولوجيا على وجه التحديد ، لكى يجعل المقاربة السوسولوجية أكثر ارتباطا بالوسط الحقيقى الفعلى بين الأدب والحياة ، هذا الوسيط الفعلى هو اللغة ، لأن اللغة هى مادة الأدب ، ومادة التواصل فى الحياة ، فاللغة - اذن - من منظور علم اجتماع النص الأدبى هى المرشحة لأن تكون الجسر الحقيقى الذى يعنى التحليل النقدى فيه ، فيستطيع أن يربط بين الأدب من ناحية والحياة من ناحية أخرى عبر منطقة متجانسة . فاتخاذ اللغة منطقة للبحث النقدى فى علم اجتماع النص الأدبى هو الوسيلة لتفادى الهوة النوعية بين الظواهر المختلفة .

الخطاب الأدبى - اذن - شديد التجانس والقرب من خطاب الحياة العامة ، ويمكن لتحليل العلاقة بينهما أن يكون هو المدخل الملائم الذى يجمع الظاهرتين ، ويتفادى الطابع المفاهيمى الفلسفى للمناهج والتيارات السابقة فى سوسولوجيا الأدب ، لأن هذه المناهج السابقة كانت تقتصر فى دراسة الأدب على المفاهيم والأفكار المنبثقة عنها ، حتى أن مصطلح الرؤية العالم فى نهاية الأمر هو تصور فلسفى وذهنى وفكرى ، ولكنه ليس تصورا تعبيرا أو لغويا ، وليس مرتبطا بجذور الظاهرة الأدبية ذاتها .

علم اجتماع النص الأدبى ، له ارهاصات كثيرة وتاريخ عريض هو الذى يمثل الحلقة الأخيرة فى سوسولوجيا الأدب التى أفادت من تطور المناهج النقدية المحدثه ، البنيوية ، والسيميولوجية والنصية ، لكى تعثر على الوسطة الملائمة التى يمكن عن طريقها الدراسة العلمية الخصبة والجادة للعلاقة بين الأدب والمجتمع ،

الذى يمثل هذا التيار ناقد يسمى « بيرزيمى » ، وله كتاب بعنوان « النقد الاجتماعى » ، استطاع من خلاله أن يبلور الاتجاهات التى سبقته ، ويعرض أهم الصعوبات والانتقادات التى وجهت إليها ، ويقترح تصورا أكثر نضجا وتطورا فى سوسيولوجيا الأدب .

مراجع النقد الاجتماعى :

- ١ - التحليل الاجتماعى للأدب : تأليف سيد ياسين - دار المعارف .
- ٢ - منهج الواقعية فى الابداع الأدبى : د . صلاح فضل - دار المعارف .
- ٣ - البنىوية التكوينية : لوسيان جولدمان - مترجم .
- ٤ - علم اجتماع الأدب : سكاربيه - مترجم .
- ٥ - النقد الاجتماعى : بيرزيمى - ترجمة عايدة لطفى .

٤ - المنهج النفسى الأنثروبولوجى

ان اعتبار المنهج النفسى والأنثروبولوجى من قبيل منظومة المناهج التاريخية ، انما يتم بشكل تقريبي - لأننا كما سنرى فيما بعد - انهما امتدا بظلهما ، وتجاوزا منطقة البحث التاريخى الى منطقة البنيوية وما بعدها ، فامتزجا بها واصبحا جزءا مكونا من تجلياتها المتعددة . وللمنهج النفسى فى النقد الأدبى جذور بعيدة يمكن أن نشير اليها باقتضاب ، لكنها تتمثل فى تلك المراحل التى لم تكن قد تبلورت فيها بشكل منهجى ، دائما كانت تنبثق باعتبارها ملاحظات ترد فى بعض ظواهر الابداع ، وتفسر قدرا من وظائفه فى ضوء عدد من الملاحظات التقنية أو الفطرية ، يمكننا - مثلا - أن نجد فى نظريات « أفلاطون » عن أثر الشعراء على منظومات القيم والحياة فى مدينته الفاضلة . بداية لهذا الالتفات العميق للجانب النفسى فى بحث فلسفة الأدب ، ووظائفه ، كما يمكننا أن نلاحظ أن « نظرية التطهير » ذاتها عند « أرسطو » انما تربط الابداع الأدبى بوظائفه النفسية . واذا استعرضنا بعض اللوحات العميقة ، والنفاذة التى نثر عليها فى طوايا النقد العربى القديم سنجد أن كثيرا منها ردد مقولات مشابهة عن علاقات الشعر بنفس المبدع ، وتعبيره عنها ، وعن الروابط المتشابكة والمعقدة التى يمكن أن يقيمها الناقد بين النصوص الأدبية من جانب ، وبين بواعثها وأهدافها ، ووظائفها النفسية لدى المبدع ، ولدى المتلقى من جانب آخر . . كل ذلك يمكننا أن نعثر على بلورة منظمة ، وواضحة له فى كتاب رائد من رواد النقد العربى الحديث وهو الأستاذ « محمد خلف الله

أحمد « الذى نشره بعنوان « من الوجهة النفسية فى بحث الأدب ونقده » .

برغم ذلك ، فالمنهج النفسى بدأ بشكل علمى منظم مع بداية علم النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد فى نهاية القرن التاسع عشر بصدور مؤلفات « فرويد » فى التحليل النفسى ، وتأسيسه لعلم النفس ، استعان فى هذا التأسيس بدراسة ظواهر الابداع فى الأدب والفن ، كتجليات للظواهر النفسية ، من هنا يمكن أن نعتبر ما قبل « فرويد » من قبيل الملاحظات العامة التى لا تؤسس لمنهج نفسى بقدر ما تعتبر ارهاصا ، وتوطئة له ، لكن المنهج ذاته يبدأ مع تكون علم النفس ، أو علم التحليل النفسى عند « سجموند فرويد » .

كانت النقطة التى انطلق منها « فرويد » فى هذا الصدد تتمثل فى تمييزه بين الشعور واللاشعور ، بين الوعى واللاوعى ، بين مستويات الحياة الباطنية ، واعتبار اللاوعى أو اللاشعور هو المخزن الخلفى غير الظاهر للشخصية الانسانية ، واعتباره متضمنا للعوامل الفعالة فى السلوك ، وفى الابداع ، وفى الانتاج .

وكان اهتمامه منصبا - فى الدرجة الأولى - على تفسير الاحلام باعتبارها النافذة التى يطل منها اللاشعور ، وباعتباره الطريقة التى تعبر بها الشخصية عن ذاتها ، وتلتف حول قوانين الكتب والمنع الاجتماعيين . وكان التناظر بين الاحلام من ناحية والفن والأدب من ناحية ثانية مغريا لاعتبار الفن مظهرا آخر من مظاهر تجلى العوامل الخفية فى الشخصية الانسانية .

اعتبر « فرويد » الأدب والفن تعبيرا عن اللاوعى الفردى ، ومجلى تظهر فيه تفاعلات الذات ، وصراعاتها الداخلية ، وذلك عندما حدد خصائص الحلم بمجموعة فى الأوصاف ، فى مقدمتها : التكتيف .. والازاحة .. والرمز ، بمعنى أن الحلم يعمد الى الظواهر المبسطة فيوجزها باستقاط تفاصيلها الكثيرة ، ويكتفها

بطريقة بالغة ، ثم يقوم بنقلها من مجال حسي الى مجال حسي آخر ، ويستخدم في ذلك رموزا متعددة ، وصرعان ما أدرك « فرويد » وتلاميذه أن هذه القوانين ذاتها المتمثلة في التكتيف والازاحة والرمز ، هي التي تحكم أيضا طبيعة الأعمال الفنية والأدبية على وجه الخصوص .

لجأ « فرويد » - كما هو معروف - الى تاريخ الأدب يستمد منه كثيرا من مقولاته ومصطلحاته في التحليل النفسي ، فسمى بعض ظواهر العقد النفسية - مثلا - باسماء شخصيات أدبية ، مثل عقدة « أوديب » ، وعقدة « الكترا » .. وغيرها ، كما لجأ الى تحليل بعض اللوحات الفنية التشكيلية ، وبعض الأعمال الأدبية والشعرية ، وبعض الرموز الأخرى للتدليل على نظرياته في التحليل النفسي ، وفي العلاقة بين الشعور واللاشعور ، وفي القوانين التي تحكم هذه العلاقة وهي قوانين التداعي وغيرها .. كان « فرويد » يعمل في منطقة التحليل النفسي ، ويهتم في الدرجة الأولى بالظواهر المرضية مثل العصاب .. وانفصام الشخصية وغيرها ، وكان ربط الابداع الأدبي بمثل هذه الظواهر المرضية ايدانا باعتبار المبدع إحدى حالات الشذوذ التي يمكن عن طريق تحليلها الكشف عن الحالات السوية الأخرى ، ولم يكن ذلك يقلق منهج « فرويد » ولا تلاميذه في التحليل ، لأن نقطة ارتكازهم ، وبؤرة اهتمامهم تتمثل في الدرجة الأولى في الكشف عن القوانين الخفية والمضمرة التي تعمل بها الذات الانسانية .. الكشف عن طبقات الشخصية .. الكشف عن حالاتها المختلفة وتجلياتها والتوصل بكل ذلك لعلاج ما يصورها من أمراض أو حالات شاذة .

سنجد أننا لو عدنا للنموذج التوضيلي الذي يفهم العملية الأدبية باعتبارها مجموعة علاقات متشابكة بين ثلاثة أطراف : المرسل .. والمرسل اليه .. والرسالة يمكننا أن نعتبر أن التحليل النفسي للأدب انطلق ابتداء من العناية بالمرسل أي المبدع الأدبي

ذاته ، والربط بين انتاجه من ناحية ، وبين تاريخه الشخصى من ناحية أخرى ، هذا التاريخ الشخصى الذى يتمثل فى مجموعة الخبرات الخبرات المتراكمة لديه منذ سن الطفولة الباكر ، وكما هو معروف فى مناهج التحليل النفسى فان أشد الفترات حسما توجيه سلوك الانسان فى المستقبل طيلة عمره هى سنوات الطفولة ٠٠ السنوات الأولى فى حياته ، حيث تتكون استجاباته ، ومشاعره ، وتوتراته ، وتتكون طريقة نظرتة للأشياء ، واستراتيجية مواقفه فى الحياة ، ويتكون ما هو أعمق من ذلك تجذرا فى داخله ، وهو تلك المناطق الحساسة التى تظل تحكم فيما بعد منظومة رموزه واستجاباته العاطفية والوجدانية ، فاذا ما عانى شيئا من الحرمان فى هذه الطفولة الباكرة ، او لقي بعض التجارب القاسية كانت هى المشكلة لأهم ملامح طريقته فى السلوك وفى التصور وفى بناء الرموز ، فاذا ما كان هذا الانسان فيما بعد مبدعا أو شاعرا أصبح محكوما بجملة تجاربه الطفولية تلك ، وأصبحت هى التى تمثل الجذر الأساسى لإبداعه ، والمرجعية الحقيقية لما يستخدمه فى رموز ، ولما يوظفه بعد ذلك من أدوات الإبداع الأدبى ٠٠ يرتبط بالنظر الى العلاقة بين العالم الباطنى والى الإبداع الأدبى ، يرتبط بذلك تيار آخر يتجلى فى الدراسات النفسية ، يجعل التفوق فى الإبداع نظير لنوع من العبقرية ثم يقرن هذه العبقرية بلون من ألوان الجنون ، فذروة التفوق فى الإبداع تؤاخذ ذروة الشذوذ عن النسق السوى للحياة النفسية ٠٠ هناك عدد كبير من الدراسات تقرن بين العبقرية والجنون وترى أن الإبداع الأدبى فى جوهره انما هو مظهر من مظاهر وصول التوتر فى نفس المبدع الى ذروته ، وعدم قدرته على التكيف مع الجماعة بعد ذلك مما يتجلى فى الخلق الفنى والأدبى ٠٠ دراسات العبقرية والجنون تسهم فى هذا الربط العميق والخطر بين حالات الشذوذ الإبداعى من ناحية ، وسلوك المجانين من ناحية ثانية ٠٠ لكنها أسهمت الى حد كبير فى نشأة فرع من فروع الدراسات النفسية والأدبية هو الذى يسمى « علم نفس الإبداع » . وعلم

الابداع لا يعتمد على الفروض النظرية البحتة ، ولا ينطلق من مقولات تصورية خالصة ، وانما يحاول دائما أن يضع هذه الفروض موضع الاختبار والتجربة ، وذلك عن طريق دراسة حالات الابداع الخاصة المرتبطة بالأجناس الأدبية المحددة مثل أن تكون مرتبطة بالشعراء ، أو مرتبطة بالرواية أو القصة ، أو مرتبطة بالمرح دراسة « ايكلينيكية » ميدانية ، هذه الدراسة الميدانية تتمثل في اعتبار المبدعين حالات يتم اخضاعها للتحليل عن طريق مجموعة من الاختبارات ، والأسئلة المصممة بطريقة منهجية وعلمية واستخلاص النتائج الماثلة عنها ، كما يتم اخضاع مسودات الأعمال الابداعية ذاتها لهذا النوع من التحليل أيضا ، لأن هذه المسودات تكشف عن حالات الاختيار والتصويب وأسبابها العميقة ، وعن كيفية نشوء مسار التعبير لدى المبدع والتعديلات التي يدخلها عليه ، ونوع هذه التعديلات في الاستجابة للفكرة العميقة لديه ، أو التعبير الأوضح عما يريد التعبير عنه من عواطف وحساسيات ، أو في البلورة المتميزة لعدد من رموزه وكلماته الأخيرة المفضلة . . . بمعنى أن تحليل هذه المسودات يضع أمام المحلل النفسى مادة أولية يستطيع أن يدرس عبرها كيفية تفاعل الذات مع اللغة ، وعمليات التصويب وأسبابها العميقة ونتائجها في اشباع النموذج الذى يريد المبدع أن ينشئه ، لأن المنظور النفسى يفترض أن عملية الابداع ذاتها إنما هي اشباع لحاجة نفسية عميقة ، وأن التعديلات التى تطرأ على النصوص الأدبية إنما تمضى فى سبيل الاقتراب فى نموذج هذا الاشباع .

لدينا فى الثقافة العربية مدرسة نشأت منذ منتصف القرن ، وأصبحت لها انجازها المتفرد فى مجال علم نفس الابداع ، أسسها عالم جليل هو « د . مصطفى سويف » الذى يعتبر كتابه « الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة » بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التى لم تلبث أن تشعبت بعد ذلك

لدى تلاميذه فكتبوا بحوثهم ودراساتهم اللاحقة عن بقية الأجناس الأدبية ، كتب « د . شاكر عبد الحميد » « الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة » ، وكتبت « د . سامية الملة » « الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح » ، وتكونت في الثقافة العربية نواة مدرسة لعلم نفس الإبداع .

المشكلة الجوهرية التي تواجهنا عند النظر الى هذا الانتاج ، تتمثل في شقين :

الشق الأول :

ان بؤرة الاهتمام في هذه الدراسات تتركز حول حقائق النفس الانسانية ، وان الإبداع والأدب يوصفان كأمثلة ، ونماذج للكشف عن هذه الحقائق . بمعنى أنه كما كان اللغويون القدماء يستخدمون الشعر — مثلا — كشواهد على قواعدهم النحوية ، فان علماء النفس المحدثين يستخدمون الشعر وغيره من أشكال الأدب كشواهد على مبادئهم ، وقواعدهم النفسية ، فتصبح دراسة الأدب ونقده مجرد هامش موضح لمنظور علمي يرتبط بدراسة النفس الانسانية بتجلياتها المختلفة ، ومجرد شاهد على بعض الحالات التي توصف بأنها شاذة . . تهميش الأدب واعتباره مظهرا للشذوذ باستخدام مصطلحات علم النفس يعد النتيجة الأولى لتوظيف هذا المنهج . . أما النتيجة الثانية فهي التي تمثل اشكالية أخرى في هذا التيار من الدراسات النفسية للأدب ونقده ، تتمثل في أن أدوات التحليل والاجراءات التي تستخدم المنظور النفسي غالبا ما تنجح في اضاءة قطع متناثرة ، وأجزاء يسيرة من النص الأدبي . . هي تلك القطع والأجزاء التي تتجلى فيها عمليات الاسقاط ، أو الاشارات للحالات النفسية المتعددة ، أو بعض الرموز المرتبطة بالتاريخ الباطني لشخصية المبدع ، مما لا يمثل في جملته الا نسبة ضئيلة من العمل الأدبي ذاته . فأقصى ما يصل اليه التحليل النفسي هو أن يشرح بعض الاختيارات التصويرية ،

أو يفسر بعض الاشارات الأدبية ، أما أن يلقي بضوءه على جملة النص بأكمله فهذا ما لا يحدث في كل الحالات . معنى ذلك أن قصارى ما يبلغه المنهج النفسى لتحليل الأعمال الأدبية إنما هو اضاءة بعض المناطق الخاصة في العمل الأدبى تاركا بقية المناطق — وهى الغالبية — فى الظل ، لأن فهمها وتفسيرها لا ينتمى الى هذا المجال ، ولا تفلح معها أدواته .

أما النتيجة الأخيرة المرتبطة بقصور منهج التحليل النفسى تتمثل فى عدم امكانية عقد علاقة سببية بين العامل النفسى من ناحية ، والابداع ذاته من ناحية أخرى ، بمعنى أننا لا نستطيع أن نقول أنه كلما تحقق هذا العامل النفسى أنتج لدينا ذلك المظهر الابداعى المتمثل فى الأعمال الأدبية . ان عدم امكانية الربط السببى بين الظواهر يجعل حصرها فى النطاق النفسى نوعا من التعسف غير المبرر ، بمعنى أن آلاف من الناس يتعرضون لحالات التوتر الداخلى الشديد . . . لحالات الكبت . . . لحالات العصاب الخ . . . لكن عددا قليلا منهم هم الذين يبدعون أعمالا أدبية ، الأمر الذى يجعل الربط بين هذين الطرفين ربطا غير علمى ، وغير سببى ، ويجعل شرح الحالات النفسية تفسيراً غير كاف للظواهر الابداعية . وغير مقنع . كذلك نجد أن التحليل النفسى اذا كان ناجحا فى اضاءة بعض الأجزاء ، وتفسير كيفية نشأتها ، وتولدها ، فإنه لا يستطيع بحال أن يمدنا بأدوات تعيننا فى تمثيل قيمتها الموضوعية والجمالية ، بمعنى أن تجذر النص فى نفس المبدع لا يكشف عن مستواه الفنى ، لأنه يرتبط بسؤال آخر : كيف تولد هذا العمل ؟ بغض النظر عن قيمته فى ذاته .

فالتحليلات النفسية يمكن أن تمارس بنجاح على الأعمال الأدبية من الدرجة الثانية والثالثة ، ولذلك لا تقدم لنا معيار — أو لنقل — عناصر صالحة للدخول فى حكم قيمة ، حتى ولو كان هذا الحكم منبثقا من العمل الأدبى ذاته ، بمعنى أنها لا تطرح علينا

سؤال القيمة الموضوعية ، مكتفية بالاستغراق في سؤال القيمة الذاتية ، من هنا سنجد أن القصيدة يمكن أن تكون لها أهمية بالغة جدا في الكشف عن حياة المبدع ، أو منعطف خطير في تصوراته، لكن ذلك لا يسعفنا بحال في الكشف عن مستوى القصيدة ذاتها إذا كانت بهذا الاعتبار تستحق البقاء أم لا . هذا ناجم من أن بؤرة التركيز في الدراسات النفسية لا تتمثل في النص ، وإنما تتمثل في المرسل وعلاقة النص به ، ربما كان بوسع دراسات التلقي من منظور نفسى أن تعرض قولا هذا الجانب ، لأن النص إذا كان بالغ التأثير لدى عدد أكبر من المتلقين في ظروف متعددة فلا بد أن له قيمة موضوعية تتجاوز قيمته الذاتية بالنسبة للمبدع هي التي تضمن له القيام بهذه الوظيفة . فنحن إذا ما أعطينا الجناح النفسى أهمية — كى لا يقتصر فحسب على منطقة التولد والابداع (علاقة النص بالمرسل) — وجعلناها تشمل من الوجهة النفسية أيضا ، تأثير النص في المتلقى فسنجد أن هذا التأثير عندما يتم رصده بطريقة موضوعية في شرائح متعددة من المتلقين وفي ظروف متفاوتة يمكن أن يكون مؤشرا واضحا على القيمة الموضوعية للنص الأدبى ، وعلى مستواه الجمالى في الدرجة الأولى .

لم تلبث مدارس علم النفس أن تطورت ، وتشعبت ، ونشأت الى جانب تيارات التحليل النفسى عند « فرويد » وتلاميذه اتجاهات أخرى كان لها أثرها البالغ أيضا في اكتشاف جوانب غير فردية لربط العالم الداخلى بالابداع الأدبى . . ومن أهم هذه التيارات مدرسة « يونج » في « علم النفس الجماعى » . كان « كارل يونج » تلميذا ورفيقا لفرويد لكنه لم يلبث أن استقل عنه ، وأسس مفاهيمه عن « اللاشعور الجماعى » ، متجاوزا بذلك الطابع الفردى الذى اقتصرت عليه دراسات « فرويد » .

يرى « يونج » أن الشخصية الانسانية لا تقتصر حدودها على التجربة الفردية ، وإنما تمتد لتستوعب التجربة الانسانية

للجماعة الموهبة في القدم ، وأن هذه الشخصية تحتفظ في قراراتها
بالنماذج ، والأنماط العليا التي تختبر في الثقافة الانسانية عبر
الأجيال المختلفة ، هذه النماذج ، والأنماط العليا تدخل في تركيب
طريقة التخيل الانساني ، وطريقة التصور ، وطريقة الشعور ، وفي
منظومة القيم ، والفاعلية النفسية للانسان .. كان لاتجاهات
« يونج » ونظرياته في الأنماط البشرية ، والنماذج العليا اثر كبير
في تطوير الدراسات المفسرة للظواهر الأدبية ، والمرتبطة بالنقد
الأدبي .. يمكن أن نعتبر الناقد الكندي الكبير « نورثروب فراي »
من أهم النقاد الذين وظفوا نظريات « يونج » في علم النفس الجماعي
في تحليل الأدب . عرض « فراي » لمبادئ نظريته في كتابه
الكبير - الذي ترجم الى اللغة العربية مؤخرًا - « تشریح النقد »
امكانية تفسير الأدب العالمي ، خاصة في تجلياته في الثقافة الغربية
بلغاتها المتعددة ، وهناك دراسات أخرى اضافية الى ذلك تقدم
امكانية تفسير الثقافات الشرقية ذاتها على أساس عدد من الأساطير
الكبرى الغارقة في ميثولوجيا الثقافة القديمة ترتبط بنماذج
« يونج » العليا ، باعتبار أن هذه النماذج تمثل الأبنية العميقة
التي تحكم الابداع الفني والأدبي بصفة أساسية ، مبدعًا أو غير ذلك
ليرتبط بالتصورات الجماعية مما يدخل في مجال الأنثروبولوجيا ،
وتلك هي نقطة الجمع بين منهجي علم النفس والأنثروبولوجيا في
تيار واحد لأن المنطلقات كانت في تلك الحالات اما نظريات التحليل
النفسي عند « فرويد » أو نظريات اللاشعور الجمعي عند « يونج » .

يضاف الى ذلك تيار نفسي آخر كانت له أهمية خاصة في
تحليل تجليات الابداع الأدبي وهو المتمثل في مدرسة « اولر »
الرمزية ، وتلك المدرسة التي تقرر بين الأحلام والرموز الأدبية
بشكل باهر .

لكن النقلة التي حدثت في منهج النقد المعتمد على المقولات
النفسية بدأت منذ منتصف هذا القرن ، ومع بداية المناهج البنيوية

على وجه التحديد ، لأن أحد المؤسسين للتفكير البنيوي كان « جان بياجيه » إذ أنه واحد من أعلام المفكرين في القرن العشرين الذين اهتموا بعلم نفس الطفولة ، وبكيفية تكون اللغة عند الأطفال ، وكان من أهم من قدموا الأساس للبنيوية التوليدية في دراسته عن علم نفس الأطفال ، وكيفية تكون اللغة لديهم .

لكن الذي أعلن الربط عبر اللغة بين علم النفس والأدب في منهج شديد التماسك كان هو العالم النفسى الآخر الفرنسى « لاكان » إذ أنه يعتبر المؤسس لعلم النفس البنيوي ، فعلى يديه تطورت مناهج التحليل النفسى للأدب بشكل جذرى . . . المقولة الرئيسية التى نجدها عند « لاكان » والتى مكنته من أحداث هذه النقلة النوعية في الدراسات النفسية تتمثل على وجه التحديد في اعتباره اللاشعور مبنيا بطريقة لغوية بمعنى أن البنية التى تحكم اللاوعى هى بنية لغوية فى صلبها تعتمد على التداعى وعلى غير ذلك من قوانين اللغة التى أسسها « سوسير » في بداية القرن . وطبقا لذلك اذا كانت بنية اللاوعى بنية لغوية ، فإن الأدب يعتبر أقرب التجليات اللغوية الى تمثيل هذا اللاوعى ، ويصبح تحليل الأدب من منظور نفسى مرورا بالتوازي بين بنية الوعى ، وبنية اللغة هو المدخل الصحيح لشريعة النقد النفسى ، . . . نظرية « لاكان » مركبة ومعقدة وبالغة الخصوصية ، ومن أهم من قام بعرضها وكتابتها - الى جانب كتابات « لاكان » نفسه - عالم عربى مصرى هو « د . مصطفى صفوان » وتعد كتابات « مصطفى صفوان » باللغة الأهمية بالفرنسية ، وبعضها مترجم الى اللغة العربية فى هذا الصدد .

سنجد بعد هذه النقلة ان دراسات علم النفس ذاتها قد تشعبت فى ميادين كثيرة تجريبية ، ووظيفية ، وأخذت تمتد لتشمل دراسة « الذاكرة » وكيفية عملها ، والقوانين التى تحكم قيامها بوظيفتها ، وأصبحت هذه الدراسات المرتبطة بوظائف الذاكرة ، والمعتمدة

على جانب فسيولوجي يتمثل في بحث كيفية قيام المخ بوظائفه ، وعلى جانب معلمي يرتبط بالتجارب التي تجرى على عينات مختارة لاختبار كيفية تلقيها وماذا تحتفظ به ، والقوانين الفاعلة في حركة الذاكرة ، كل ذلك أخذ يصب في فرع جديد يسمى « الذكاء الاصطناعي » من فروع علم النفس التجريبي . . دراسات « الذكاء الاصطناعي » أصبحت ذات أهمية بالغة عندما تطبق على النصوص الأدبية ، لأنها تعتمد على مؤشرات علمية متنامية ودقيقة تشرح لنا في الدرجة الأولى لا كيفية انشاء الأعمال الأدبية ، وإنما كيفية تلقيها ، والاستجابة لها وفهمها . هنا تلتئم دائرة الدراسات النفسية بحيث لم تعد تقتصر على المرسل ، ولم تعد تتجلى في بعض الشذرات المتفرقة في النص الأدبي ، وإنما أخذت تصب بدورها في المتلقي ، وتشرح كيفية استجابته الذهنية والتخيلية والحسية للأعمال الأدبية ، ونوع هذه الاستجابة وكيفية فهمها لها ، وشروط هذا الفهم ، مستويات تلقيها المختلفة ، وما يدخل ذلك من عوامل في تحديدها .

أصبحت إذن الدراسات النفسية لا تقتصر على الإبداع ، ولا تتوقف عند بعض مظاهر النص ، وإنما تشمل أيضا عمليات التلقي والاستجابة ، والفهم وبناء المتخيل مما يجعل الدائرة التواصلية تكتمل بهذا اللون من الدراسات النفسية . . سنجد أن المنظور النفسي قد أصبح داخلا بشكل قوى في التحليلات الأدبية ، مستخدما لا تلك المناهج التاريخية السابقة على المنظومة البنيوية ، وإنما بعض آليات التفكير التي ترتبت على البنيوية ، وبعض آليات التأويل التي جاءت بعدها ، بحيث أصبح لنا الآن مجموعة من الأدوات المنهجية المرتبطة والمستفيدة من ميادين علم النفس المتعددة ، ابتداء من الميدان التحليلي عند « فرويد » ، للميدان الجمعي عند « يونج » ، للميادين التجريبية الجديدة والكلينيكية التطبيقية على حالات محددة الي آخر التخليقات المرتبطة « بالذكاء

الاصطناعي » .. أصبح لنا من كل ذلك جهاز منهجي يستمد مقولاته من فروع علم النفس المختلفة ، وبحوثه المتعددة ، ليضيء عملية التواصل الأدبية التي تشمل كما قلنا المرسل .. والمتلقي .. والنص ذاته ، وأصبح بوسع الدارس الآن أن لا يجعل من التحليل النفسي للأدب مجرد ذيل أو هامش أو شاهد للدراسات النفسية العامة ، وإنما يجعلها شيئاً قائماً بذاته يصطنع بؤرته الخاصة به ، ويهدف الى اضاءة بعض الجوانب المرتبطة بالظواهر الأدبية جنباً الى جنب مع تقنيات أخرى تستمد مادتها من العلوم المجاورة لعلم النفس في كشف طبيعة الأدب مثل علوم اللغة ، والرمز على وجه التحديد . وكان اقتران المنهج النفسي بالأبنية اللغوية هو الجسر الذي مكن الدراسات النفسية من أن تعبر من منطقة الشذوذ التي كان ينظر بها الى الأدب والظواهر الجزئية ، الى منطقة تحليل البنية الكلية للعمل الأدبي في المناهج الحديثة بتوظيف التقنيات المستخدمة في الدراسات النفسية التجريبية .

المراجع :

- ١ - في الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده :
أ . محمد خلف الله أحمد .
- ٢ - التفسير النفسي للأدب : د . عز الدين اسماعيل .
- ٣ - مجموعة أعمال فرويد الكاملة : مترجمة .
- ٤ - الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة :
د . مصطفى سويف .
- ٥ - تشريح النقد : نثرروب غراي - ترجمة محي الدين صبحي .

منظومة المناهج الحديثة

- المنهج البنوي
- الأسلوبية
- السيميولوجيا
- التفكيكية
- القراءة والتأويل والتلقي
- علم النص

٥ - المنهج البنوي

ابتداءا لم ينبثق المنهج البنوي في الفكر الأدبي والنقدي وفي الدراسات الانسانية فجأة وانما كانت له ارهاصات عديدة تخمرت عبر النصف الأول من القرن العشرين في مجموعة من البيئات والمدارس والاتجاهات المتعددة والمتباينة مكانا وزمانا ، لعل من أولها ما نشأ منذ مطلع القرن في حقل الدراسات اللغوية على وجه التحديد ، لأن هذا الحقل كان يمثل طليعة الفكر البنوي ، وان لم تستخدم فيه منذ البداية المصطلحات البنيوية .

كانت أفكار العالم اللغوي السويسري الشهير « دي سوسير » هي المنطلق لهذه التوجهات ، لأن مبادئه التي أملاها على تلاميذه في كورس الدراسات اللغوية في جنيف كانت تمثل البداية المنهجية للفكر البنوي في اللغة وذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية .

في مقدمة هذه الثنائيات ، ثنائية اللغة والكلام ، اذ ميز سوسير بين مجموعة القواعد والمبادئ المتصلة بلغة ما والتي تعمل في ذهن الجماعة ، وتمثل النموذج المرجعي للغة وبين الممارسات الفعلية التي تبرز في أداء الأفراد وحديثهم اليومي والتي يطلق عليها الكلام .

فان كلام عمل فردي آني مختلف مشئت يقع في الزمن متغير بينما اللغة نموذج جماعي ذهني لا يبرز على سطح الحياة وهو الذي يحكم عمليات الكلام ويمثل مرجعيته التي يحتكم اليها .

تصور « سوسير » للغة قريب جدا من التصور الذي يمكن أن نطلق عليه « الأبنية اللغوية » وان لم يستخدم هذا المصطلح . أما الثنائية الثانية التي كان لها أهمية كبيرة في تحديد توجه

الفكر اللغوي البنيوي وهي التي أقامها دي سوسير للتمييز ما بين محوريين :

محور تاريخي تطوري من ناحية يركز على دراسة الظواهر في مسارها وصيرورتها في الزمن وتحولاتها المختلفة ، ومحور تزامني وصفي يعني بتحليل نظام الظواهر في لحظة زمنية معينة بغض النظر عن تاريخها السابق وتطورها اللاحق وهذان المحوران سنجدهما يطبقان بعد ذلك في كثير من الدراسات التي سميت منذ بداية القرن بالدراسات التاريخية والدراسات الوصفية .

ومن الثنائيات التي أبرزها « دي سوسير » وكان لها أثارها بعد ذلك في الفكر اللغوي والأدبي والانسانيات بصفة عامة هي التمييز بين علم اللغة الداخلي وعلم اللغة الخارجي . وعلم اللغة الخارجي المرتبط بالعلاقات والظروف والبيئات والأوضاع الخارجية المتصلة بالحقائق اللغوية .

أما علم اللغة الداخلي فمرتبط بالقوانين المنبثقة من اللغة ذاتها بغض النظر عن الإطار الخارجي .

هناك مدارس أخرى أسهمت الى درجة كبيرة في تشكيل الفكر البنيوي من أهمها مدرسة الشكليين الروس التي تبلورت في روسيا في العشرينيات من هذا القرن . وقد كانت هذه المدرسة تقاوم النزوع الأيديولوجي الذي صاحب وأعقب الثورة الاشتراكية لذلك ركزت هذه المدرسة مفاهيمها على دراسة الشكل الأدبي ودلالاته وكانت تحليلاتها لمفهوم الشكل قريبة جدا من مفهوم البنية .

يمكن أن يكون مصطلح البنية قد ورد عرضا في دراسة الشكليين الروس خاصة عند تحليلهم للنظم الإيقاعية في الشعر ولطبيعة النثر ، ولغير ذلك من القضايا المرتبطة بطبيعة الأدب وأدبيته .

لم تكتشف نصوص الشكلايين الروس الا بعد فترة بفعل التيار الذي أحدثته المدرسة البنيوية ، مما أدى الى إعادة رد الاعتبار لمبادئ الشكلية الروسية .

هناك شخصية روسية قامت بدور كبير في التنظيم والربط بين الاتجاهات الغربية المختلفة في النصف الأول من القرن العشرين وهي شخصية العالم اللغوي الكبير « رومان جاكوبسون » فقد كان في بدايته من الشكليين ثم انتقل بعد ذلك عضبوا في حلقة براغ اللغوية في الثلاثينات ثم انتقل في الأربعينات والخمسينات الى الولايات المتحدة الأمريكية ، وقد أثر تأثيرا كبيرا في بلورة كثير من الأفكار المرتبطة بالبنوية اللغوية وهو الذي يمكن عن طريقه - الى درجة كبيرة - أن ندرس تطور المفاهيم البنيوية منذ مراحلها الأولى الى أن أصبحت متبلورة في الفكر البنيوي اللغوي والأدبي في الستينات ، الى جانب هذا لا بد أن نذكر الارهاصات المنهجية التي كانت قريبة في المجال البنيوي والتي تمت في الجزء الآخر من العالم الغربي في انجلترا وأمريكا على وجه الخصوص والتي كانت لها عواملها المستقلة عن ذلك ومبادئها المتلاقية مع المبادئ البنيوية في بدايتها الأولى والتي يطلق عليها « مدرسة النقد الجديد » ، هذه المدرسة النقدية كانت أيضا قد أسفرت في تجربتها الفكرية والمنهجية عن نتائج مماثلة وموازية لتلك النتائج التي تمخضت عنها المدارس التي أشرنا اليها في الفكر اللغوي والأدبي في العالم « أوروبا الشرقية » .

والنقد الجديد يركز بالدرجة الأولى - أيضا - على المفاهيم اللغوية ابتداء من المفاهيم الوظيفية التي انتشرت لدى اللغويين الغربيين الى نفس المفاهيم التي ستسفر بعد ذلك عند الالتقاء في تيار البنيوية العريض ، وتلتقي أيضا مع تلك الاتجاهات في دفع الحركة المنهجية في الأدب ونقده الى أن تتمركز وتستقطب في دراسة النص الأدبي في حد ذاته بغض النظر عن العوامل الأخرى الخارجية المحيطة به التي تجعله يذوب في محيطه النفسي أو محيطه الاجتماعي الخارجي .

النقد الجديد رفع مجموعة من الشعارات التي كانت توازي تلك النتائج المنهجية التي توصلت اليها المدارس السابقة ، وأخذ

كل ذلك يتفاعل مع المناخ النقدي العالمي بصفة عامة حتى تشكلت في الخمسينيات والستينيات من هذا القرن المعالم البارزة للحركة البنيوية في اللغة والأنثروبولوجيا وعلم النفس والنقد الأدبي .

وكان من أبرز مظاهر التلاقى الخصب بين الاتجاهات المعرفية المختلفة - لكى يتولد عنها هذا المنظور البنيوي الجديد - أن علماء الإنسان أو الأنثروبولوجيا وفي مقدمتهم العالم الكبير « ليفي شتراوس » قد أدرك بفطنته أن المنهج التاريخي والتحليلي لدراسة البنى الاجتماعية وتحليل علاقات المجتمعات الأولية لا يسفر عن نتائج يقينية أو مقنعة ، وأن النموذج اللغوي يمكن أن يكون أكثر عوناً وأشدّ خصوبة من التحليل التاريخي ، وقد التقى مع « جاكوبسون » في هذه الأفكار ثم تضافرت جهود الاثنين في لحظة كاشفة فكتبا معا تحليلا بنيويا لسونيت القطط لبودلير ، عالم أنثروبولوجي بكل أدواته المنهجية في تحليل الأساطير والعلاقات الاجتماعية في المجتمعات البدائية والعالم اللغوي بمحصوله الوفير في الدراسات الصوتية والايقاعية واللغوية بصفة عامة ، يلتقيان لتحليل نص شعري لشاعر فرنسي ، يمكن أن نعتبر نموذج تحليل سونيت القطط بمثابة الاعلان عن مولد المنهج البنيوي في النقد العالمي الحديث .

كان يوازي ذلك - أيضا - تيارات فاعلة في المجالات المعرفية والانسانية المشاكلة للأنثروبولوجيا ولعلم اللغة ، كان يوازي ذلك - مثلا - الجهد الذي أشرنا اليه من قبل عند « جاك لاكان » في التحليل النفسي البنيوي وفي المزج بين عمليات التداعى في الوعي والبنية اللغوية وسنرى أن نقطة الارتكاز التي كانت تلتقى عندها معظم التيارات البنيوية تستقطب دائما نموذج اللغة ، لكن فيما يتصل بالنقد الأدبي كان لهذا الاستقطاب ما يبرره على وجه الخصوص ، وذلك لأن طبيعة المادة المكونة للأدب في التحليل النقدي الأخير كانت هي اللغة ، فالأدب لا يتكون من أفكار ولا مشاعر ولا آراء وإنما جسد لغوي ممثل للنص الأدبي ، ومن ثم فإن أى مقارنة لتحليل هذا الجسد اللغوي بمنهج علمي كان من المفروض عليها

أن تبدأ من منطلق اللغة - لا من منطلق ما وراء اللغة - من فكر وميتافيزيقا وأشياء أخرى لا ترتبط بالمادة المباشرة للأعمال الأدبية فتأسست على هذا الاعتبار البنيوية في النقد الأدبي على اعتبار مجموعة من المبادئ من أهمها :

أولا - اعتبار المحور التاريخي في الدراسات الأدبية محورا مشبعا لم يعد له ما يبرره ولم تعد هناك ضرورة لاستمرار الاستغراق فيه خاصة على يد هؤلاء الأيديولوجيين الذين أسرفوا في تحويل كل شيء الى تاريخ وفي فهمه على أساس قوانين مفترضة للماضي والمستقبل لا يمكن اثبات صحتها التجريبية بأجراء امبيريقية .
فالتاريخ فلسفة في الدرجة الأولى والأدب لا يكون أدبا بما فيه من فلسفة وإنما بشيء آخر هو الذي سوف يطلق عليه بعد ذلك « أدبية الأدب » .

الخطوة الأولى - اذن - تمثلت في التعطيل المؤقت والمقصود لمحور البحث التاريخي في الأدب لتفعيل المحور الآخر المقابل له وهو البحث في الأدب كنظام في حد ذاته . .

يتركز النقد في دراسة الأدب باعتباره ظاهرة قائمة في لحظة معينة تمثل نظاما شاملا ، والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظم ، وتحليلها يعنى ادراك علائقها الداخلية ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها وتركيبها بهذا النمط الذي تؤدي به وظائفها الجمالية المتعددة ، ومن هنا سنجد أن العنصر الجوهرى في العمل الأدبي هو الذى لا يرتبط بالجانب الخارجى ، سواء بالمؤلف أو سياقه النفسى ولا بالمجتمع وضروراته الخارجية ولا بالتاريخ وضرورته ، وإنما يرتبط بما بدأ البنيويون يسمونه بأدبية الأدب ، أى تلك العناصر التى تجعل الأدب أدبا ، تلك العناصر التى يمكن اعتبارها ماثلة في النص محددة لجنسه الفنى ومكيفة لطبيعة تكوينه وموجهة لمدى كفاءته في أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد .

أدبية الأدب هذه المقولة شاعت في الستينات حيث نقلت مركز القيمة في الأعمال الأدبية من السياق التاريخي والسياق الاجتماعى

والسياق النفسى لتضبعه فى السياق المنبثق من الأعمال الأدبية ذاتها أى فى طبيعتها الشعرية بالمفهوم الواسع لكلمة الشعرية التى لا تقتصر على جنس بذاته وإنما تشمل كل الأجناس الفنية .

ارتبط ذلك الى درجة كبيرة بنظرية شاملة لجاكوبسون عن وظائف اللغة طبقا لمنظومة المرسل والرسالة والمرسل اليه وقناة التوصيل والشفرة وتمثلت لديه وظائف اللغة فى ستة جوانب أبرزها هى الوظيفة الشعرية وهى التى يصبح فيها التركيز على الرسالة ذاتها ، قيمتها تكمن فيها ، هذه القيمة هى التى تحدد الوظيفة الشعرية . وطبقا لهذه النظرية « الشعرية » فإن الوظيفة الشعرية لا تقتصر على الأدب بل توجد بمقادير متفاوتة فى مستويات اللغة الأخرى لكنها لا تعد حينئذ مهيمنة على ما عداها ، لا تهيمن على وظائف اللغة الا فى التصور التى توصف بأنها شعرية أى أدبية فالوظيفة الشعرية هى المقابل لأدبية الأدب وهى التى تدعو اليها والعناية بها النقاد البنيويون .

كانت مجموعة هذه المبادئ المولدة لهذا التيار فى الفكر النقدي العالمى لم تلبث أن اشتبكت مع تيارات أخرى من أهمها التيارات الماركسية والوجودية التى كانت مسيطرة على الحياة الفكرية الغربية فى الستينات على وجه التحديد ، لكن هذا التيار الجديد كان من القوة والاحتكام والتنظيم لروح العلم والدقة المنهجية بحيث استطاع أن يصبغ بقية التيارات بطابعه واستطاع أن يغير لغة النقد السائدة فى العالم والنظرية المرتبطة بطبيعة الأدب وعلاقته بالمجتمع .

لم يتعرض البنيويون بشكل مباشر لتحليل طبيعة علاقة الأدب - كأعمال إبداعية - بالحياة ، لأنهم منذ البداية حددوا مجال عملهم أنه ليس لغويا ولكنه ميتالغوى بمعنى أن المبدع - شاعرا ، قصاصا ، روائيا - كاتب مسرحيا - يرى العالم ويكتب عنه لكن الناقد ليس له علاقة مباشرة بهذا العالم ، يرى العمل الإبداعى ويكتب عنه ، فاذ بلغة النقد تسبج فوق لغة النص ، وتحاول أن تقبض عليها وتمسك بها ، وتحلل علاقتها .

فاذا كان موضوع الأدب هو العالم فان موضوع النقد هو الأدب
وبذلك لم يعد النقد مجالا لبروز أيديولوجيات أو نظريات مرتبطة
بجوانب سياسية أو اجتماعية أو تاريخية .

كانت تلك أكبر خطوة جذرية لمحاولة تخليص النقد الأدبي
في سبيل أن يكون علما للأدب من المنطلق الأيديولوجي ، لأن توسع
الأدباء أن يكونوا أيديولوجيين كما يشاءون ، تفرض عليهم ذلك ،
طبيعة موقفهم من الحياة ، لكن النقاد يعميهم كثيرا أن يقعوا في نفس
هذه الأيديولوجيات ، لأنهم حينئذ سوف يحتكمون في قراءة الأدب
الى معايير مسبقة في أذهانهم فلا يستطيعون رؤيته على حقيقته
ولا اختبار كيفية أدائه لوظائفه التعبيرية والجمالية .

بهذا المفهوم نجد أن فكرة الحقيقة قد تغيرت في النقد ابتداء
من البنيويين ، لم تعد هناك حقيقة جوهرية فلسفية ينشدها المبدع
بكتابته وينشدها الناقد بتحليله لهذه الكتابة إنما اذا كان للمبدع
حرية في أن يرى ما يراه فانه لا يفعل ذلك الا عبر قوانين المنطق
ومجموعة الرموز المتناسكة في الأعمال الأدبية .

اذن مهمة الناقد ليست هي اختبار مدى مصداقية الكاتب
بالنسبة لعلاقته بالمجتمع كما كان النقد الأيديولوجي السابق
يحصرها في هذا النطاق ، إنما أصبحت مهمته أن يختبر لغة الكتابة
الأدبية ، يرى مدى تماسكها وتنظيمها المنطقي والرمزي ومدى قوتها
أو ضعفها بغض النظر عن الحقيقة التي تزعم أنها تعكسها أو تعرضها
في كتاباتها .

معنى هذا أن نظرية الأدب ابتداء من البنيوية قد أصابها تحول
جذري لم تصبح نظرية في الحياة وإنما أصبحت نظرية في ظواهر
الابداع الأدبي من منظورها اللغوي والفني والجمالي ، تندرج طبقا
لذلك ضمن الفلسفة العامة التي تأسست عليها تيارات العلم الحديث
ومشت موازية لها وهي فلسفة « الظاهراتية » والتي تتميز - على
وجه التحديد - بحذفها للجانب الميتافيزيقي الغيبي في دراسة
الأشياء وتركيزها على الجوانب التي تتجلى للادراك ، على الظاهر

في لحظة معينة ، هذه هي الفلسفة التي تحكم طبيعة المنطق العلمي في العصر الحديث .

البنائية استندت على هذا الجدار الفلسفي المتين باعتبارها محاولة في تحويل دراسة الأدب ونقده الى نوع من العلم الانساني الذي يأخذ بأكبر قدر من روح المنهج العلمي . كان الغطاء النظري للبنائية هو الظاهراتية ، لكن بنك المصطلحات التي استقت منه أدواتها كان هو « غلم اللغة » يمثل علم اللغة المنبع الحقيقي لمجموعة المصطلحات التي استخدمتها البنائية في مجال النقد الأدبي ، كما مثل أيضا منبع تلك المصطلحات التي استخدمت في المجالات المعرفية الموازية لها .

في مقدمة هذه المصطلحات ، مصطلح « البنية » لأنه هو التأسيس في العملية كلها . ومصطلح البنية كان قد نشأ في علم النفس موازيا لفكرة الجشطالط أو الإدراك الكلي وكان قد نشأ في الأنثروبولوجيا أيضا لإدراك نظم العلاقات في المجتمعات البدائية والانسانية بصفة عامة ، ونشأ أيضا في علم اللغة ، وأصبح من الضروري - أيضا - في النقد الأدبي .

لعل أبرز ناقد فرنسي أعطى لمصطلح البنية منطلقه الأول كان « رولان بارت » في دراساته ومقالاته النقدية النظرية والتطبيقية . وقد شب جدل حول مفهوم مصطلح البنية باعتباره تصورا ذهنيا مجردا وليس مجموعة من العلاقات الحسية في هياكل مادية يمكن أن يطولها الإدراك المباشر . كان هناك خلاف أو تساؤل وهو ، هل البنية في الهيكل المادي الذي نراه ؟ أم هو التصور الذهني الذي نخلقه بعقولنا ويدرك العقل به طبيعة هذا الهيكل المادي الخارجي .

وانتصر مفهوم البنية باعتباره تصورا ذهنيا أكثر مما هو علاقات محسوسة مادية .

وتبلور مفهوم البنية عند عدة قضايا يمكن ترتيبها على الوجه التالي خاصة فيما يتصل بالنقد الأدبي :

المبدأ الأول :

أن الأعمال الأدبية برمتها تمثل أبنية كلية لأن دلالتها في الدرجة الأولى ترتبط بهذا الطابع الكلى لها . فكما نعرف في الرياضيات الحديثة على وجه التحديد بأن النتيجة الكلية لا تعد ترجمة لمجموع الأجزاء فحسب وإنما نابعة في الدرجة الأولى من طبيعة العلاقات الجديدة بين هذه الأجزاء ، فإن الذى يترتب على ذلك أن فهمنا للأعمال الأدبية لا يصبح مطابقا لها محتويا لدلالاتها إلا إذا أخذ في الاعتبار تلك البنى الجزئية التى تتكون منها والعلاقات الماثلة فيما بينها . هذا التصور الكلى للأبنية واعتبار البنى الجزئية ليست من الأجزاء المادية المحسوسة هو جوهر النظرية البنيوية ، فالقصيدة لا تصبح مجرد مجموعة من الأبيات ، نعاملها في الظاهر على أنها محصلة لهذه الأبيات يعنى ذلك أن القصيدة لا تبني من أبيات كما توحى النظرة السطحية المتعجلة بل تبني من مستويات — وهى التى يمكن تقسيم العمل الأدبى إليها — تخترق هذه الأجزاء وتتغلغل فيها وتشتبك معها . يمكن أن ندرك من ذلك أن البنية الدلالية للقصيدة الشعرية مثلا هى محصلة مجموعة من البنى المتمثلة في البنية الإيقاعية والبنية التركيبية والتعبيرية والبنية التخيلية التى تصل الى ذروتها في المستوى الرمزي الكلى . نجد أن الإيقاع والتركيب والتخييل والترميز لا تتحدد كلها بحدود الأبيات بل هى ماثلة في كل بيت وسارية عبره ، من هنا فإن ترابطها وتداخلها وتكوينها في نهاية الأمر للبنية الدلالية الشعرية لا يمضى على النسق السطحي الخارجى الذى يبدأ من الجزء ليمضى الى الكل بل يمضى على نحو آخر أعمق لهذا النسق ومتخللا له أيضا ، الأمر يشبه ذلك إذا تحدثنا مثلا عن السرديات في القصة والرواية ، سنجد أن الرواية لا تتكون من فصول مرتبة من الفصل الأول والثانى ... الخ ، لأن هذه هى أجزاء الجسم الخارجى لكن تتكون من أبنية وأن هذه الأبنية تتمثل — مثلا — في بنية الأصوات وهى تختلف عن الشخصيات ، بنية الأصوات

الفاعلة أو الفواعل في العمل السردى الروائى ثم بنية الزمان الذى تدور فيه الأحداث وتقوم فيه تلك الفواعل بوظائفها وأدوارها المختلفة ، ثم بنية الخطاب السردى ذاته المتمثل فى مستويات اللغة المختلفة من سرد وحوار وحوارية وغير ذلك من العناصر الداخلة فى الخطاب الروائى ، وهذه البنى بطبيعتها لا تتموقع فى أجزاء من الرواية بحيث لا يمكن أن نقول أن الزمن يقع فى هذه المنطقة والفواعل تقع فى المنطقة المجاورة والخطاب الروائى يقع فى المنطقة الثالثة وإنما كلها تسرى عبر مواقع النص الروائى بأكمله ولا تتركب البنية الكلية إلا من طبيعة الشبكة المتداخلة والمتراتبة والمنظمة فى هذه البنى الجزئية .

مفهوم البنية يصبح مفهوماً بالغ الأهمية بمستوياته المختلفة الكلية والجزئية فى تحديد طبيعة الأعمال الأدبية .

ويظل هدف البنيوية هو الوصول الى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية ودراسة علاقتها وترتيبها والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية تولدها ثم — وهذا أهم شيء — كيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية على وجه الخصوص ، واقتضى التركيز على هذا الجانب — الشعرية — اتخاذ عدة إجراءات موقوتة ، منها ذلك المبدأ الذى أثار قضية كبرى فى الأوساط الأدبية والنقدية ، لأنه كان يتمثل فى استعارة فهمها الناس — لكى يسخروا من البنيوية — فهما حرفياً . فقد أطلق البنيويون شعار « موت المؤلف » لكى يضعوا حداً للتيارات النفسية والاجتماعية فى دراسة الأدب ونقده وبدأ تركيزهم على النص ذاته بغض النظر عن مؤلفه ، أيا كان هذا المؤلف والعصر الذى ينتمى اليه والمعلومات المتصلة به .

وقد كان البنيويون يقصدون بهذا الشعار « موت المؤلف » ألا تصبح البيانات المرتبطة بالمؤلف هى جوهر الدراسة النقدية للأدب أو هى نقطة الارتكاز الاستراتيجية الموجهة للعمل التحليلي النقدي . بل يجب أن تكون نقطة الارتكاز — عندهم — هى من

النص ذاته . فقد كانت مقولة « موت المؤلف » كناية بلاغية عن هذه الاستراتيجية الجديدة .

عيب على البنيوية أنها تهدف إلى خلع الأعمال الأدبية عن جذورها وقتلها وهذا ليس صحيحا ، فلا يوجد ناقد يحترم عمله ويدرك طبيعته لا يأخذ في اعتباره السياقات المتعددة للنصوص الأدبية ، لكنه يصبح مطالبا بالا يسرف في الاعتماد على هذه السياقات ، فلا يرى العمل الا من منظورها ، يصبح مطالبا بأن يوظف السياق لفهم النص بدلا من أن يوظف النص لفهم وشرح السياق . كانت - اذ - نظرة البنيوية إلى الأعمال الأدبية باعتبارها نظاما رمزية دلالية تقوم في الدرجة الأولى على مجموعة من العلاقات المتبادلة بين البنى الجزئية ، وعلى العناصر المهيمنة على غيرها في العمل الأدبي . وهذا هو الأهم في نهاية المدار ، الوظائف التي تحدد استراتيجيته والتي يمكن أن يقاس بها مدى كفاءته أو عجزه مع الأخذ في الاعتبار أن البنيوية مالت بشكل واضح وصريح إلى إحلال مفهوم جديد للقيمة يختلف عن المفهوم القديم .

فقد كان النمط السائد من القيم التي تحكم النقد السابق على البنيوية يستمد من عناصر خارجة عن النص الأدبي فكانت أحكام القيمة في النقد الأيديولوجي ترتبط بمدى تحقيق الأدب للأهداف الأيديولوجية ، وكانت أحكام القيمة المرتبطة بالنقد التاريخي تتصل بمدى استمرارية وخلود الأعمال الأدبية إلى غير ذلك من التيارات . انطلق البنيويون على أساس رفض أحكام القيمة الخارجية وإحلال حكم آخر محلها هو حكم الواقع ، وحكم الواقع لا يتمثل هنا في الحياة الخارجية ولا تياراتها وإنما يتمثل في الدرجة الأولى في النص الأدبي ذاته ، الواقع هو النص الأدبي ذاته ، ما ينبثق من النص وما يتجلى فيه وما يتمثل فيه من كفاءة شعرية ومستوى أدبي ، كل ذلك هو الذي يمثل قيمته وليس علاقته بغيره من المستويات الخارجية سواء كانت نفسية أو اجتماعية أو تاريخية أو غير ذلك من المستويات . فإحلال حكم الواقع محل حكم القيمة كان من تلك المنطلقات المؤسسة للمفاهيم البنيوية .

كان المنطلق الأساسي الذي تبناه البنيويون في تحليلهم يمثل باعتبارها أنظمة للعلامات تخضع لقوانين التراتب والتبثير أي هيئته عنصر على بقية العناصر باعتباره مكن بؤرة النص الدلالية والفعالية الوظيفية مما أدنى إلى مجموعة جديدة من التصورات المرتبطة بكل جنس أدبي على حدة لتعلقها بالخواص النوعية لهذه الأجناس الأدبية . عندئذ يتجلى لنا المشهد بأوضاع جديدة غير مسبقة ، ولأول مرة نرى أن منهجا نقديا لا يؤثر عنصرا على غيره إذ يتسع مداه لقراءة وتحليل جميع الأعمال الأدبية المنتمية إلى أي عصر على حد سواء ذلك لأنه لا يتبنى أيولوجية خاصة ولا يؤثر منظومة قيمية معينة بل يتعامل مع مفاهيم الأدبية والشعرية ، وهي مفاهيم حاضرة في النصوص الأدبية في مختلف العصور كما نرى أنه لا يقدم جنسا أدبيا على غيره مثلما كانت تفعل التيارات السابقة الرومانتيكية في تفضيلها للشعر باعتباره مجلى تفجر الغواطف ومظهر توهج الخيال ، فكان الشعر جنسها الإبداعي المفضل في مقابل المسرح الذي كان المجال الأول للمبادئ الكلاسيكية ، على أن الرومانسية استوعبت متغيرات التحولات الجديدة للأجناس الأدبية وبرزت الرواية للتعبير عن الطبقة البرجوازية الجديدة ولتبلور النزعة الفردية فيها مما جعلها قابلة للدخول في إطار الرومانسية ، لكن لو تذكرنا مثلا أن الثورة الرومانسية قد تسربت إلينا عبر ثلاثة تيارات شعرية هي :

(أ .) مدرسة الديوان

(ب) مدرسة المهجر

(ج .) مدرسة أبولو

أدركنا مدى ارتباط الفكر الرومانسي بالشعر وتحليله فيه بنفس القدر الذي ارتبط في الفكر الواقعي منذ منتصف القرن العشرين حتى اليوم بالقص والرواية على وجه الخصوص والسرد الذي يمكن أن يمسرح في المسرح النثري ابتداء من « أبسون » حتى الآن ، بمعنى أن الرواية أصبحت هي الجنس المفضل للواقعية لأنها الوعاء الذي يمكن أن يتسع لتقديم كون مصغر يخاكى في

توابعه الكون الأكبر الذى نعيش فيه ، ليس معنى ذلك أن الواقعية لم تدخل الى مجال الشعر والمسرح وغيرها ، لكن معناه أن تأثيرها المستقطبة لمبادئها الجمالية والفنية وجدت أقوى تعبير فى الرواية المستقطبة لمبادئها الجمالية والفنية وجدت أقوى تعبير لها فى الرواية ، على عكس كل ذلك نجد البنيوية تتساوى لديها جميع الأجناس الأدبية ، فبقدر ما يمكن للقصيدة أن تتسع لتحليلها يمكن للرواية والقصة وغيرها من الأجناس أن تصبح مجالات تتمثل فيها عمليات البحث عنبنى الكبرى والبنى الصغرى والتقاط كيفية إنتاجها لدلالاتها ، كما أن كثيرا من البنيويين اتجهوا الى النصوص الأدبية القديمة لاعادة قراءتها فى ضوء مناهجهم الجديدة ، وفى الثقافة العربية سنجد واحدا من كبار نقاد البنيوية وما بعدها يوزع جهدا تحليليا جبارا على قطبى الشعر الجاهلى من جانب ، ونصوص الحداثة كما تتجلى عند أدونيس من جانب آخر ، وأقصد به كمال أبو ديب فى دراسته الرؤى المقنعة من ناحية ، والشعرية المعاصرة من ناحية أخرى .

سنلاحظ الإجراءات المتصلة لتحليل البنى لترجمة نظم
العلامات وأشكال العلاقات الدلالية فى الأعمال الأدبية الى رموز
رياضية أحيانا وأشكال بصرية أحيانا أخرى بغية توضيح هياكلها
ورسم علاقاتها المتشابكة ، الأمر الذى يضىء على بعض هذه
الدراسات صبغة علمية بقدر ما يجعلها صارمة للذوق الأدبى السائد
ومجانية له ، إذ أنه بوسعنا أن ننجز كلاما كثيرا فى معادلة
مختصرة أو فى رسم توضيحي ، لكن مقارنة الدقائق المتصلة
بطبيعة النظم الأدبية واحتواء ما تتضمنه من تعقيدات بالغة يعد
أمرا شديدا الصعوبة ومخلا فى التبسيط مما يمكن أن يحدث رد فعل
مضاد لدى القراء والمتلقين نتيجة لعدم تعودهم على عدم استخدام
الرموز من ناحية ولا تفهم طرائق الاسترسال فى التحليل اللغوى
من ناحية ثانية ، كما أن تتبع الأبنية الصغرى على المستوى اللغوى
فى دراسة الشعر قد أغرى بعض الباحثين من الوجهة التطبيقية
بإجراء نوع من التحليلات الميكروسكوبية التى تتوقف عند علائق

الجزئيات الصغيرة وتضخمها بشكل لا يسمع لها بإمكانية استيعاب الخطوط الكبرى للنصوص ، مما يجعل ادراج هذه البنى الصغرى فى بنية كبرى كلية شاملة خطوة مفتقدة فى كثير من الدراسات ، الأمر الذى أوهم بعض الدارسين ، لأن هذا النوع من المقاربة النصية لجزئيات يفضى الى تفتيت الأعمال ويضيع الرؤية الشاملة لأنساقها العامة ، لكن النقد المتوازن كان دائما يتخذ التحليل الميكروسكوبى للخلايا المكونة مجرد وسيلة للنفاذ الى بناء الكلية ، وقد وظف البنيويون مجموعة من المفاهيم الاجرائية المتعلقة بتحليل الأجناس بفعالية واضحة ، فكانت أفكار مثل الانحراف وتجديد الدهشة والمصطلحات البديلة تمثل منطلقات مناسبة لتصوير الأنظمة اللغوية فى الشعر على اعتبار أن ما يسمى بالانحراف أو العدول أو الانزياح حسبها يفضل كل ناقد فى الصياغة يمثل المنطقة التى يفضى تأملها الى استكشاف خصوصية اللغة الشعرية وما يصبح به الأدب أدبا ، واكتشاف فاعلية هذا الاجراء فى توليد الدهشة لدى المتلقين وجذب انتباههم الى القول فى حد ذاته وانعاش تمثله له على أساس انقطاع العادة التى تميت الحس وتجهد الشعور ، فعندما تثير الابنية المعجمية أو التركيبية أو التخيلية دهشة المتلقى فانها تفعل ذلك بمخالفتها للنسق المعهود من ناحية وابتكارها لأنماط جديدة فى الصياغة والتحليل وقدرتها على تحفيز التلقى الجمالى للنص والتجاوب الملائم له من ناحية ثانية .

كما أن ادراك منظومات الثنائيات الجدلية فى الدال والمدلول والتشكيلات التى تترتب عليها كثيرا ما اعتبر المنطلق المناسب للمقاربة البنيوية للنصوص الشعرية ، وقد تترتب على ذلك مراجعة جميع المبادئ النقدية المستقرة فى الاعراف النقدية والخاصة بالشعر واعادة تكوينها وطرحها طبقا للتصورات البنيوية . مما لا يتسع المجال للافاضة فيه ، وما يرتبط بطبيعة البنى الايقاعية والتخيلية وما تخضع له من نظم وامكانيات ...

أما فيما يتصل بالسرد فقد انطلق البنيويون من استئثار بعض

ميراث الشكسية الروسية فى القصة والرواية ، خاصة كتاب « بروب » الشهير عن « مروفولوجيا الحكاية الشعبية » ، فقام كل من جريماس ويريمون بتطوير منظومة الوظائف التى حددتها « بروب » لقياس الحكايات الشعبية الى نظرية جديدة فى السرد ، أصبحت تسمى فيما بعد بـ « نظرية الفواعل » ، كما تبلورت فى مريع جريماس الشهير . وأخذت تمتد حتى تكون منها الآن علم جديد ينبثق من النقد البنيوى هو علم السرد ، خاصة كما يتمثل فى أعمال « جينيت » ومدرسته ، وأهم ما تضيفه هذه المدرسة هو إعادة رسم البنى النصية فى الأعمال السردية على أسس جديدة تبرز فيها عملية تعالقها فى الدرجة الأولى وتشكلاتها المختلفة فى النصوص المتعددة وذلك مثل بنية الزمان ، والفواعل ، والخطاب الروائى ومستويات الايقاع السردى وارتباطها بأبنية الزمان والفواعل والخطاب ، كان التطور المستقل عن الاتجاهات البنيوية الأولى الذى تبلور فى علم السرديات الحديثة بدايته الباكورة فى التحليلات المستقصية والمطولة « لبارت » فى مراحلها المختلفة لبعض الأعمال القصصية فى الأدب الفرنسى ، وأمثلته لشبكاتها المترابطة من الدوال والمدلولات والوظائف . وقد قامت مدرسة « تيل كل » بدور كبير فى تنمية الدراسات السردية ، ونشرت مجموعة من التحليلات النصية تكشف عن إمكانات جديدة للمقاربة للنص السردى بطرائق لم تكن معهودة من قبل ، وأدى اكتشاف نظريات « باختين » فى الحوارية والتناص والتنمية اللاحقة التى ظفرت بها هذه النظريات على يد كل من « تودوروف » و « جوليا كرسطينا » الى تغير أساسى فى مشهد النقد السردى والى بروز مفاهيم جوهرية مثل « الحوارية » و « التناص » ، تلعب دورا رئيسيا فى الخطاب الأدبى فى السرد مثلما لعبت مفاهيم الانحراف والدهشة والثنائيات دورا مماثلا فى النص الشعري .

اقترن كل هذا بموجة نشطة من ذىوع المبادئ البنيوية واقتحامها لكل المجالات وأصبح العالم منذ السبعينيات فيما يتصل بالأدب والنقد شديد الميل الى التبني ، الى إعادة قراءة المنهجيات

المتعمدة والمتداخلة لبلورة هذا التطور المفاهيمي والمعرفي للفكر النقدي ، لم يتخلف عن ذلك أنصار « الميثولوجيا » القديمة مثل الماركسيين ، الوجوديين وغيرهم ، فغزت المصطلحات البنيوية بقية الحقول المعرفية بالتوازي مع الأدب والنقد وشكلت الاطار المفاهيمي العام للفكر والثقافة في العالم في العقود الأخيرة ، حتى أن التيارات التي أعقبتها كانت تأسيسا عليها وتنمية لمبادئها وتداركها للنواقص التي أسفرت الخبرة الإبداعية والفكرية عن تحديدها في مسارها .

وفيما يتصل بثقافتنا العربية ، مثل التيار البنيوي منطلقا هاما لتجديد الخطاب النقدي في العالم العربي عبر عدد من الدوائر المنتشرة في مختلف أنحاء العالم العربي ، وتمثل أبرزها في مدرسة فصول في مصر ومجموعات النقاد الشبان النشطين في الترجمة والتأليف في المغرب العربي ، ويمكن أن نعتبر الكتاب الأخير الذي أصدره الدكتور « عبد السلام المسدي » عن البنيوية رسدا تقريبا للتيار البنيوي في النقد العربي .

المراجع :

- ١ — نظرية البنائية في النقد الأدبي : د . صلاح فضل
- ٢ — مشكلة البنية : د . زكريا ابراهيم
- ٣ — عصر البنيوية : ترجمة د . جابر عصفور
- ٤ — البنيوية وما بعدها : ترجمة د . محمد عصفور
- ٥ — بنية لغة الشعر : ترجمة د . أحمد درويش
- ٦ — التحليل البنيوي للقصة

٦ - المنهج الأسلوبى

هناك نوع من التداخل والتخارج بين الأسلوبية والبنىوية على اعتبار أن الأسلوبية انبثقت من الفكر اللغوى والأدبى قبل الحركة البنىوية متأثرة بذات الاتجاهات التى أسهمت فى تشكيل البنىوية ، اذ أن أول مؤسس للأسلوبية هو « تشارل بالى » ، وبالتالى فإن هناك نوعا من الترابط بين الأسلوبية من ناحية واتجاهات دراسة الأساليب التعبيرية من ناحية ثانية .

على أنه من الطريف أن نلاحظ أن « بالى » كان يعنى بالمظهر اللغوى للأسلوب خارج نطاق الأدب ويركز على الجانب العاطفى فى تشكيل سمات مميزة للأساليب اللغوية ، ولم تكن قد تكونت البنىوية حتى تصطدم بها الدراسة الأسلوبية ، واشتركت عدة مدارس أوربية فى تنمية الاتجاهات الأسلوبية على أسس لغوية كما تمثل ذلك فى الأسلوبية التعبيرية عند الفرنسيين وأسلوبية الحدس المعتمد على فكرة الدائرة الفينولوجية لدى المدرسة الألمانية كما تمثلت فى كتابات « فوسلير » و « سبترز » وأعمال المدرسة الإيطالية والإسبانية على وجه الخصوص كما تمثلت فى كتابات « داه سو الونسو » وكان للمدرسة الإيطالية علاقة خاصة بمحاولة بث روح التجديد فى الدراسات البلاغية والارهاص بمقدمات الفكر الأسلوبى فى الثقافة العربية عند الشيخ « أمين الخولى » فى كتابه « فن القول » الذى صدر منذ نصف قرن ، كما أن مدرسة « بالى » الفرنسية تركت أثرها أيضا عند معاصره الأستاذ « أحمد الشايب » فى كتابه « الأسلوب » الذى نشر فى نفس الفترة تقريبا ، لكن علاقة البحث البلاغى العربى بالبحث أن انقطعت بعد

ذلك بالتيارات الأسلوبية ولم تتواصل الا فى السبعينيات من نهاية القرن العشرين . المهم لدينا أن التيار البنيوي امتد فى الستينيات ليصبح الدراسة الأسلوبية بطابع خاص عند « ريفايتر » وبحوثه الشعرية الألسنية وتوجيهه لفاهيم الأسلوبية كى تتسق مع المنظومة البنيوية العامة مما ترتب عليه شبكة التوافقات بين الفكر الأسلوبى والبنيوى . وظل بعد ذلك التخالف يتمثل فى الدراسات الأسلوبية السابقة على البنيوية والتحليلات البنيوية التى لا تتكىء على المفاهيم الأسلوبية ولكن تتعمق قليلا فى تمثل البحث الأسلوبى وتتصور أنه يقع فى تلك المنطقة الفاصلة والواصلة بين اللغة والأدب ، حيث تتركز الدراسات الأسلوبية على السطح اللغوى من النسيج الأدبى كمحاولة التقاط ملامحه وتحديد ظواهره بأكثر قدر من الدقة والتجسيد غير أن لا تلبث بعد ذلك أن تخطط بالنص ذاته. عبر عمليات التفسير وشرح الوظيفة الجمالية للأسلوب لتجاوز السطح اللغوى ومحاولة تعمق دينامية الكتابة الإبداعية فى تولدها من جانب وقيامها بوظائفها الجمالية من جانب آخر .

ويعتبر مفهوم الأسلوب نقطة الانطلاق الأساسية فى الدراسة الأسلوبية ، وقد تعددت التعريفات فى مجموعات يمكن إيجازها فى ثلاث :

أولا : مجموعة التعريفات التى ترد الأسلوب طبقا للنموذج التواصلى المعروف فى الدراسات الانسانية الى المرسل ابتداء من تعريف « دى بوفون » الشهير المختزل لدينا فى عبارة يسيرة وهو « الأسلوب هو الرجل نفسه » على ما فيه من طابع مجازى الى تلك التعريفات الأخرى التى تميز الأساليب باعتبارها خواص الكتابة المحددة المجسدة للطابع الشخصى للكتابات والمثلة للماخهم التعبيرية المميزة مثلما تعد البصمة ممثلة للشخص .

سنجد أن الاتجاه التوليدى فى دراسة الأسلوب يركز بدوره على هذا الطابع الشخصى للأساليب باعتبارها تمثيلا للملامح المميزة للكتاب ، وتتصل بذلك أيضا مجموعة التعريفات التى تنظر الى الأسلوب باعتباره اختيارا لغويا بين بدائل متعددة ، إذ أن

الاختيار سرعان ما يحمل طابع صاحبه ويشي بشخصيته ويشير الى خواصه .

ثانيا : تعريفات تتركز حول الخواص المتمثلة في النص ذاته بغض النظر عن قائله كما تتجسد موضوعيا في الأعمال الأدبية ، وعندئذ تبرز تعريفات الأسلوب باعتباره انحرافا عن قاعدة يمكن أن تتمثل في المستوى العادي المؤلف ، أو بروزا واضحا لخواص نوعية في جسد الكتابة تتبلور فيها المعالم المميزة له وترتبط بذلك أيضا تعريفات الأسلوب باعتباره محصلة مجموعة من الملامح المرجعة بنظام خاص في النص الأدبي ، بمعنى أن الملمح الوارد مرة واحدة لا يشكل سمة أسلوبية ، لكنها عندما تتجلى بالتكرار بايقاع محدد يصبح حينئذ سمة أسلوبية .

ثالثا : تعريفات تحاول أن تمسك بالأسلوب بالنظر الى الطرف الثالث في التواصل وهو « المتلقى » وترتبط بشكل ما بالطرفين السابقين مع التركيز على المتلقى باعتباره هو الذي يميز بين الخواص الأسلوبية ويدركها ويكشف انحرافها وبروزها عن طريق ما تحدثه من أثر وما تقوم به من وظيفة وحينئذ يتجلى مفهوم القارئ النموذجي الذي قدمه « ريفاتير » لكي يصبح هو محور التعرف على الخواص الأسلوبية وتصيبح الاختيارات المتعلقة به والتحليلات المرتبطة برؤود فعله هي منطقة تحديد المعالم الأسلوبية واخضاعها للتحليل والتفسير .

وأيا ما كان تعريف الأسلوب الذي نرتضيه والخلافات الناشئة بين الباحثين نتيجة لتعدد الوجهات النظرية حول مفهوم الأسلوب وطرائق توصيفه فإن النتيجة التي نخلص إليها من كل ذلك هي أن مفهوم الأسلوب ليس بسيطا ولا سطحيا يسمح لنا بأن نتبينه بطريقة آلية بل يحتاج الى جهد خلاق في مقارنة النصوص ومحاولة الإمساك بطوابعها الخاصة ، كما نلاحظ أن هذا المفهوم ذاته يختلف في طبيعة تكوينه من جنس أدبي الى آخر نظرا لارتباطه بنظريات الشعرية وتقنيات التعبير الخاصة بكل جنس

أدبى ، فأسلوب الشعر ثم مقارنته على مستوى البنى التعبيرية
الصفري ودرجات تواترها أما أسلوب الرواية فنظرا لاتساع مساحته
النصية واختلاف تقنياته التعبيرية فإنه يلتقط عبر البنى الكبرى
المرتبطة بتعدد الأصوات وبأبنية الزمان والمكان وبالشكل الكلى
للخطاب الروائى فى جملته ودرجة تحقيقه لأنواع متميزة من شعرية
السرد ، كما أن لغة المسرح بدورها تتخذ تشكيلات مخالفة لما رايناه
فى الشعر والسرد طبقا للمكونات الدرامية للنص المسرحى وطبيعة
اشاراتنا وأنواع الكتابة المسرحية ، الأمر الذى يجعل السمات
اللغوية غير كافية وحدها لتوصيف الأساليب المسرحية الكبرى .
ومن الملاحظ — أيضا — أن الدراسة الأسلوبية يمكن أن
تنطلق من بعض الخواص المجسدة فى النصوص والتى يتم تحديدها
بطريقة تجريبية طبقا لمنهج الاختبار العلمى بما يجعلها قابلة لأن
تجرى بمساعدة أجهزة « الكومبيوتر » الحديثة وقابلة بالتالى
للتطبيق العلمى على نطاق واسع . فعندما يتم تزويد الحاسب
الآلى ببرامج متقنة لالتقاط الخواص النوعية لكتابة مؤلف ما فى
مستويات اختياراته المعجمية وأطوال جملة ولوازمه التعبيرية
وأشكال المجاز عنده . إذا أحسنا برمجة ذلك أمكن لنا ببسر أن
نستعين بالحاسب كى يمكننا من خلاله أن ندرج ما ينتمى الى هذا
الكاتب واستبعاد ما عداه . وإذا كان هذا ميسورا فى لغة التواصل
العادية نظرا لبساطتها وشفافيتها ، فإن كثافة اللغة الأدبية وتعدد
مستوياتها يجعله أمرا أشد عسرا وإن لم يكن مستحيلا حتى
الآن .

لكن تظل منطقة تصنيف مجموعات الظواهر اللغوية للأساليب
وتوصيف أشيائها وشرح العلاقات القائمة بينها ثم تفسير دلالاتها
الابداعية وارتباطها خاصة برؤية الكاتب للعالم تظل تلك المنطقة
من أكثر مناطق الدراسة الأسلوبية خصوبة واستعصاء . على
أن هناك مجموعة من الاجراءات البحثية فى علم الأسلوب تنتمى
الى مجال الاحصاء ويمكن أن تقدم غونا كبيرا فى تحديد الظواهر
الأسلوبية ورصدها بالدقة الكافية ، إذ أن اتباع المنهج العلمى

فى اختيار المادة الاحصائية. طبقا للقوانين المعمول بها فى هذا الصدد مما يضمن تمثيل العينات الصحيحة لكل الشامل بدقة وتفريفها بطريقة منظمة تسمح باستخلاص النتائج المترتبة عليها بالوضوح الكافى ، مراعاة كل ذلك تسمح لنا بأن نتبين بعض ظواهر الأسلوبية فى شكلها الحسى المباشر الخاضع للاستقراء والتنصيف كخطوة تمهيدية. للعبور من الخواص الكمية الى الخواص الكيفية المرتبطة بالتفسيرات النقدية للظواهر الأسلوبية .

وقد أولع بعض الباحثين العرب من اللغويين خاصة وأبلاغيين أيضا بتوظيف المنهج الاحصائى فى دراسة لغة الشعر، وقدموا ما يمكن تسميته قاعدة بيانات صلبة تصلح أساسا لاستخلاص بعض النتائج الهامة المرتبطة بطبيعة اللغة الشعرية ومظاهرها المتعددة لكن الفرضيات العلمية التى تقوم عليها بعض هذه التقنيات تحتاج الى مناقشة نقدية وفلسفية مستفيضة حتى يمكن أن نطمئن الى نتائجها .

على كل حال فان الدراسة الأسلوبية تتميز بطابعها التراكمى، بمعنى أن البحوث الأولى فيها لا تعد بنتائج تكافئ الجهد الذى يبذل فيها ، اذ تقتصر على توصيف النصوص فى ذاتها وإبراز خواصها التعبيرية ، لكنها كلما تكاثرت ، أتاحت للباحثين فرصة المقارنة بين النتائج واستخلاص الدلالات العميقة للملامح التباين والاتفاق ، اذ أننا لا ندرك أهمية تمثل مجموعة من الملامح فى الخطاب الأبى الا بقدر ما نكتشفه نتيجة لها من خصوصية .. والخصوصية تتعلق بالدرجة الأولى بالسّمات الفارقة المميزة للنص على غيره ، والمحددة لطبيعته المختلفة عما سواه ، معنى ذلك أن الأسلوبية بهذا المفهوم تخضع لفكرة التنامى المعرفى عن طريق تعرف الآليات لأجراء المقارنات بين النتائج التى يصل إليها الباحثون وتحليل الفروق بين الأساليب المختلفة .

ومن المناسب فى هذا أن نتبين بوضوح العلاقة الوثيقة بين المنظومات الاجرائية والنظريات التى تخضع لها طبقا لما أشرنا اليه فى المحاضرات من أن المناهج تمضى بالتدرج والتنزل من الآثار

النظرية إلى البحوث العامة المنهجية حتى تصل إلى التحليلات النصية التطبيقية المحددة ، ويسير علم الأسلوب على وجه الخصوص في هذا الصدد موازيا لعلم اللغة الذي تمضي حركة البحث فيه بنفس الطريقة ابتداء من النظرية اللغوية التي تقدم الاطار المفاهيمي والمعرفي للدرس اللغوي ومجموعة البحوث التفصيلية المطبقة لهذه النظرية والمولدة بدورها. لجملة التحليلات النصية التي تستخدم فيها مجموعة المصطلحات المنهجية المتكونة عبر البحث في مستواه الوسيط .

بوسعنا أن نقول أن هناك ثلاثة اتجاهات أساسية في البحث الأسلوبي مترتبة على المحور التواصلى المشار إليه من قبل هي الاتجاه التوليدي والاتجاه المعتمد على نظرية الشعرية النصية ، والثالث المتمثل في الأسلوبية الوظيفية المرتبطة باختبارات القراءة وردود الأفعال الناجمة عنها ، كما أن هناك مجموعة أخرى من العلاقات تربط علم الأسلوب بمنظومة العلوم المتداخلة مع بعض الدوائر وذلك مثل علاقته بعلم اللغة حيث يعتبر البحث الأسلوبي وثيق الارتباط بالنظرية اللغوية ، ولكنه يتميز في تركيزه على تحليل لغة الأدب ، آخذاً في اعتباره نظريات الشعرية النوعية المنبثقة منها ، ويفيد علم الأسلوب بصفة خاصة من جميع التحولات المعرفية التي شهدتها اللسانية الحديثة ، ولقد كان لنظريات « دي سوسير » وإسهامات « جاكوبسون » وتصورات « تشومسكى » بعد ذلك أثر حاسم في توصية مسار الدراسة الأسلوبية ، كما أن علم الأسلوب تربطه وشائج قوية بالبلاغة الجديدة على وجه الخصوص ، إذ أن الدراسات النصية الأسلوبية والتجارب النصية القائمة عليها سرعان ما تمثل المحصلة العلمية التي تطمح البلاغة الجديدة إلى استخلاص قوانين الخطاب الأدبي منها وتحديد سماتها العامة ، إذ أن البلاغة في جوهرها تميل إلى هذا الطابع التقعيدي وعلم الأسلوب هو الذي يزودها بالنتائج المشكلة للقواعد العامة بعد استخلاصها من التحليلات النصية المتعددة .

أما النقد الأدبي فيمثل الدائرة الثالثة التي تتداخل فيها الأسلوبية وتشسيتك معها ، لا لكى تقدم منها بديلا كما يتوهم بعض العرب وإنما لكى تمد النقد بقاعدة بيانات صلبة تستطيع أن تسهم فى توجيه الفروض التفسيرية الشارحة وتضع أساسا علميا للتأويلات اللاحقة .

فالنقد يفيد من معطيات الأسلوب ويوظف نتائجها لكى يجيب على تساؤلاته الأكثر فوصا فى طبيعة العمل واستكشافا لعلاقاته المتعددة فيما وراء اللغة .

وأحسب أن أهم مجال للدراسة الأسلوبية عندما تنصب على تحليل خواص اللغة الأدبية لابد أن يتعلق ببناء شبكة المتخيل الأدبي عبر تحليل أشكال المجاز وانساق الصور وتكوينها للبنى التخيلية المستغرقة للنصوص بأكملها ، فمثل هذا التحليل النوعى لتقنيات التعبير وتوليدها للأبنية التصورية الكلية للأعمال الأدبية ، هو الكفيل بتجاوز الخواص الجزئية فى النصوص الأدبية ، ومحاولة الإمساك بالطوابع المميزة لأساليبها الكلية ، وعندئذ تصبح عمليات التقاط الظواهر الأسلوبية المختلفة مجرد خطوة إجرائية لا تكتمل إلا بالتحليل النقدي الكفيل بالربط بين مستويات التعبير المتعددة ، وسنرى فيما بعد أن الدراسة النصية التداولية التى وضعت تصورا كليا لما يطلق عليه بمكعب البنية النصية ، تفسح مجالا واضحا للبحوث الأسلوبية فى نسق التحليل الكلى للنصوص الأدبية .

المراجع :

- ١ - الأسلوبية والأسلوب : د . عبد السلام المسدى
- ٢ - علم الأسلوب : د . صلاح فضل
- ٣ - فى النص الأدبي : د . سعد مصلوح
- ٤ - اتجاهات البحث الأسلوبى : د . شكرى عياد
- ٥ - الشوقيات ، دراسة أسلوبية : د . محمد الهادى الطرابلسى
- ٦ - أسلوب الرواية : د . حميد الحمدانى

٧ - المنهج السيميولوجي

يعد المنهج السيميولوجي من مناهج ما بعد البنيوية ، وان كنا - تاريخيا سنرى أنها بدأت مع البنيوية تقريبا ، والقضية الأولى التي تواجهنا فيها يتصل بالسيميولوجيا هي قضية المصطلح ، وذلك لتعدد المصادر الثقافية في إطلاق الكلمات الدالة ابتداء من الاسم العلمي . سنجد أن المتحدثين باللغة الفرنسية يتبعون تقاليد مدرسة « جنيف » التي تزعمها « دي سوسير » ويطلقون على هذا اللون « السيميولوجيا » ، وسنجد أن المتحدثين « بالانجلوسكسونية » يتبعون تقاليد موازية تعود الى « شارل بيرس » الأمريكي المنطقي الشهير ويؤثرون مصطلح « السيميوتيك » ، أما النقاد والباحثون العرب فهم يتوزعون على ثلاثة اتجاهات ، بعضهم يؤثر مصطلح « سيميولوجيا » وله مبرراته في ذلك لمحاولة القرب من مصادر الفكر النقدي الحديث لصناعة مصطلحاتها طبقا للتقاليد العربية القديمة لابتلاع الاشارات اللغوية وتمثلها وتوظيفها بما يسمح بالتواصل العلمي مع بيئاتها العلمية .

ومنهم من يعتمد على المصادر الانجلوسكسونية فيفضل كلمة السيموطيقا ، وخاصة أنها تمضي على نفس النسق التي كانت تمضي عليه عمليات التعريب كما انتقلت كلمات البيوطيقا وغيرها بهذا الشكل اللغوي .

أما الاتجاه الثالث فهو يبحث في التراث العربي ذاته على الكلمات المناظرة والتي يمكن أن تؤدي بشكل تقريبي الدلالة اللغوية المطلوبة في العلم الحديث ويقع على السيميائ ويشتق منها السيميائية ، مع أن السيميائ كانت تقترن في الأدب العربي القديم

بالكهانة والسحر والسيماء بالمفهوم القرسطى واقتفاء الأثر وغير ذلك من الأيماءات التى تبعده عن الأطار المعرفى الحديث ومع ذلك سنلاحظ أن مجموعة النقصاد المفسارية يوشسك أن يكون رأيهم قد استقر على هذا المصطلح « سيماء » ومنذ حاولت فى السبعينيات تعميم المنهج البنىوى فقد مئرت مصطلح السيميولوجيا لمحاولة استزراعها فى الثقافة العربية الحديثة بعدا عن مظنة اشتباهه بالمجالات العربية القديمة من ناحية وتوثيقا للعلاقة المعرفية مع الفكر النقدى الحديث وتيسيرا على الملقين من ناحية ثانية .

وأيا ما كان الأمر فإن تسمية المصطلح مجرد منطلق ، والمهم أن نبحث عن « ما هى السيميولوجيا » ؟ ، سنجد أن اثنين من الباحثين عاشا بان النصف الثانى من القرن التاسع عشر وماتا فى مطلع القرن العشرين وهما « دى سوسير » و « تشارل بيرس » بشرا كل بطريقته بالسيميولوجيا . حيث درس سوسير العلامة اللغوية ووضع خواصها الأساسية ورأى أنها تندرج فى منظومة أكبر هى العلامات بصفة عامة فإذا كانت الكلمة علامة على الفكر أو الشئ ، فإنها تقترب فى ذلك من علامات أخرى سمعية وبصرية تدل على شئ آخر غير ذاتها ، وأن المستقبل يعد نشأة علم كبير لنظم العلامات المختلفة ، يعد علم اللفة جزءا منه ويخضع لقوانينه ، وكانت اشارات سوسير الى المحاور الاسـتبدالية والتركيبة والعلاقة الاعتباطية الدال والمدلول هى المنطلقات فى تكوينه هذا النموذج بالعلم الأوسع المرتبط بنظام العلامات فى المجتمع بأسره .

فى تلك الآونة ذاتها كان المنطقى « بيرس » يؤسس السبسيولوجيا بتحليله لأنواع العلامات المختلفة وتمييزه بين مستوياتها المتعددة حيث يحدد الفروق بين الاشارات وهى المتجاورة فى المكان مثل « السهم » الذى يبصره مشيرا الى مكان معين ومثل حركة الاصبع عندما تشير الى شئ أمامها باعتبار تلك الاشارات مجالا لأنواع خاصة من العلامة تقوم بين الدال والمدلول فيها علاقة

التجاور المكاني ، وهي ذات طابع بصري في مجملها ثم يميز بعد ذلك نوعا آخر من العلامة وهو « الأيقونة » .

و « الأيقونة » تتمثل في الصورة الدالة على متصور مثل صورة العذراء في الطقوس المسيحية أو صورة السيارة في اشارات المرور أو غير ذلك مما تحدده طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول فيه على أساس التشابه . والأيقونة تشبه ما تشير اليه والعلاقة بينهما حينئذ علاقة تخيلية فلان تستطيع فهم العلامة لأيقونية ما لم تكن وعيت من قبل نظيرها المشابه لها .

أما النوع الثالث فهو « الرمز » ، ونموذج الأول هو الكلمة اللغوية ، والرمز يتميز بأن علاقته تجعلنا نصل بين مدلول الكلمة ودليلها الخارجي .

فالعلاقة في الرمز بين طرفي العلامة علاقة اعتبارية تتم بالصدفة وليست علاقة سببية ، وان كان لها أن تكتسب بعد ذلك بأثر رجعي طبقا لكل ثقافة طباعا سببيا ملتحما ، لكنها في البداية لم تكن بهذا القدر من الارتباط العقلي . ما يميز العلامة في كل أشكالها عند « ايكو » — وهو ناقد أوربي معاصر — هو قابليتها للكذب ، فما يقبل الكذب علامة وما لا يقبل الكذب فهو ليس بعلامة . وبالطبع فان قابلية الكذب تعني قابلية الصدق ، لانه قرينه وبديله ، أي ان العلامة هي كل ما يشير الى غيره سواء كانت حقيقية طبيعية أو مصنعة من الاشارات الطبيعية كال دخان عندما يشي بالنار أو يدل على النار ، والسحاب عندما يعد بالأمطار ، لكن العلامات الثقافية هي موضع الدرس السيميولوجي في نظمها المختلفة التي تتناولها البحوث السيميولوجية ، وذلك مثل توظيف الاشارات اللونية والخطوط المختلفة ، سيميولوجيا في علامات المرور حيث يلعب اللون — أحمر ، أصفر ، أخضر — والشكل من الرسوم والخطوط والأيقونات وحركة التبادل بين الأشكال وتقاطعها مع الألوان ، يلعب كل ذلك دورا هاما في منظومة علامات لمرور ، كذلك درسوا علامات المأكّل في قوائم الطعام وعلامات الملابس في المناسبات الاجتماعية من أفراح وأحزان ، من ملابس

ملائمة للصباح وأخرى للمساء ، من قطع وألوان يؤثرها الرجال والنساء ودلالات كل ذلك بتشكيلاتها المختلفة .

ولعل السيميولوجيا أن تكون من أكثر مناهج الفكر النقدي الحديث قابلية لأن تنتشر في دوائر الأدب والفن والثقافة في أطارها الكلى الشامل إذ أننا سرعان ما سندرك أن هذه العلامات تختلف في دلالاتها من ثقافة إلى أخرى وإذا كان سوسير قد رأى أن علم اللغة جزء من منظومة كلية هي السيميولوجيا ، فإن أحد تلاميذه غير المباشرين وهو « بارت » قد قلب هذه العلاقة عندما رأى أن أدق وأعقد وأكمل نظام سيميولوجي ابتدعه الإنسان أنها هو اللغة وأن كل النظم الأخرى تكاد لا تستغنى عن اللغة وتعتمد في دلالاتها عليها ، فنظام المرور المعتمد على الحظر والإباحة لا بد له أن يترجم أشكاله إلى كلمات فلا تكاد نفهم تلك الدائرة الحمراء بإطارها الأسود عندما نراها منتصبة على رأس الطريق دون أن ترد إلى أذهاننا كلمة ممنوع وهكذا فإن دخول اللون والحركة كان في اللغة الدلالية يقترن بالتوظيف اللغوي سواء كان ذلك صراحة أو ضمناً ، فاللغة هي النموذج السيميولوجي الأكمل ويكاد بارت ينتهي إلى اعتبار السيميولوجيا فرعاً من فروع الدراسات اللغوية، وما يعنينا هنا هو التركيز على علاقة السيميولوجيا بالنقد وهو المجال الذي نمعن فيه ، ونجد أن لغويًا آخر من الجيل الثاني هو الذي وضع هذه العلاقة بترسيمته الشهيرة عن عمليات التواصل الثقافي والاجتماعي ، وهو « جاكوبسون » وقدم ترسيمية التواصل في كل النظم اللغوية والأدبية التي سوف يعتمد عليها النقد في تحليل العلامات ودراسة العلاقات المائلة بينهما وتعتمد هذه على التمييز بين المرسل والمرسل إليه وقناة الاتصال كخط مقطع بينها ، لكن المهم هو بقية أطراف هذه الدائرة حيث نجد فوق قناة الاتصال ، الطرف المتعلق بالسياق ، وحيث نجد تحته قناة الاتصال والشفرات التي يتعين على الأطراف الاحتكام إليها لفهم مضمون الرسالة .

سياق

رسالة

مخاطب اتصال مخاطب

شفرة

عندنا اذن مرسل ومتلق وسياق وشفرات ثم قناة اتصال بين هذه الأطراف وعندئذ نجد من المفيد ان نتوقف عند بعض الاصطلاحات السيميولوجية الهامة لكي نحاول تعريفها بايجاز لتفتح الافكار المتعلقة بها ومن اهم هذه المصطلحات :

١ - مصطلح « العلامة » :

والعلامة عند « دى سوسير » تتكون من « دال » هو صورة صوتية ، ومدلول هو المفهوم اما عند « بيرس » فان العلامة هي شئ ما يشير الى شئ آخر سواء عند شخص ما في ناحية او صفة معينة والعلاقة بينهما هي علاقة الاحالة او المرجعية وفي نظرية (بيرس) السيميولوجية لكل علامة موضوع تشير اليه غير انه لا يشترط ان يكون لهذا الموضوع وجود طبيعي .

٢ - مصطلح « التبادل » :

اخذ السيميائيون عن سوسير فكرة ان اية اشارة قبل ظهورها في اي منطوق فعلى توجد في شفرتها كجزء من قائمة تبادلية ، اي من نظام من العلاقات التي تربطها باشارات اخرى من خلال التشابه والاختلاف ففي اللغة ترتبط الكلمة تبادليا مع المترادفات والمتضادات والكلمات الاخرى من الجذر نفسه ، والكلمات التي تشبهها صوتيا وغير ذلك . وتقدم هذه البنية التبادلية الميدان الممكن للاستبدالات التي تنتج عنها الاستعارات والتوريثات والكنائيات والمجازات الاخرى . وتؤدي فكرة التبادل اذا ما دفعت ابعد قليلا ، الى عملية توليد سيميائية غير محددة .

٣ - مصطلح « التركيب » :

وهو ذلك الجزء من السيميائية (عند تشارلز موريس) الذي يهتم بالقوانين التي تغطي القول والتأويل ، وبهذا المعنى يعنى

ثمينا شبيها جدا بالنحو ، ويشير الى علاقة الكلمات بعضها ببعض فى داخل فعل كلامى او قول معين .

٤ - مصطلح « الشفرة » : Code

يرى السيميائيون ان الفهم بأجمعه يعتمد على الشفرات او السنن . فحينما نستخلص معنى من حدث ما ، فذلك لاننا نمتلك نظاما فكريا ، او شفرة ، تمكنا من القيام بذلك ، فالبرق كان يفهم ذات يوم على انه علامة يصدرها كائن متسلط يعيش فى الجبال او فى السماء ، اما الآن فنفهمه على انه ظاهرة كهربائية . لقد حلت شفرة علمية محل شفرة أسطورية ، واللغات الانسانية هى اكثر الوسائل المعروفة تطورا للتشفير Coding ولكن توجد شفرات تحت لغوية (مثل تعابير الوجه) وفوق لغوية (مثل التقاليد الأدبية) . ويتضمن تأويل الأقوال الانسانية المعقدة استعمالا مناسباً لعدد من الشفرات فى وقت واحد .

نستطيع ان نخلص من ذلك الى ان نظم الأدب بأجناسه المختلفة تعتمد على توظيف الاشارات اللغوية المكتوب بها هذا الأدب وتخليق شفرات أخرى مركبة فوقها لتحديد طرائق الدلالة الأدبية ، فالشاعر مثلا يوظف النظم الإيقاعية وانماط التصوير العينية فى التخيل الشعري كشفرات خاصة به ، والمسرح يوظف شفرات ايحائية او لغوية مرتبطة بحركات الفعل الانسانى قولاً وحركة والمسرد يوظف تقنياته المرتبطة بالزمان والمكان والفواعل بـ (أى الأصوات الفاعلة فى النص) - لخلق دلالاته ، المهم فى كل هذه النظم الأدبية ان العلامة لا يمكن ان تعمل بمفردها وانما بادراجها فى سياق متعدد المستويات فموقعها هو الذى يحدد وظيفتها وذلك مثل النقاط التى تتشكل منها « مينا » الساعة فعندما يشير « العقرب » القصير الى النقطة التى تقع فى أعلى الساعة وفى الوضع الأوسط بالضبط بينما يشير العقرب الطويل الى النقطة التى تقع الى يسارها وقبلها بثلاث نقاط فاننى أستطيع ان أقرأ الساعة على انها ١١ر٥٠ فلا يحول تشابه النقط المختلفة

للعلامات المختلفة دون أن يحدد الموقع مفهوم كل منها ، فليس من الضروري أن تكون كل العلامات متخالفة .

أمر آخر تندرج فيه البحوث السيميولوجية عندما تمتد الى نطاق الأدب والفنون البصرية الأخرى مثل السينما وذلك لأنها تعتمد في المقام الأول — على تركيب منظومات كبرى معقدة من علامات سمعية ، بعضها لغوي وآخر موسيقي ، وعلامات بصرية بعضها متصل بأوضاع وأشكال الممثلين واللوان الأشياء الطبيعية والصناعية وبعضها الثالث حركي يرتبط بتبادل المواقع وتطور الأحداث . فالمنظومة المتجانسة من هذه العناصر المشتقة لا يمكن أن يفهم طريقة انتاجها لدلالاتها الفنية الا عبر توظيف مفاهيم سيميولوجية في تحليل أنماط العلامات وأوضاعها وتركيبها وكيفية انتاجها للمعنى الكلى الناتج من مجموعها وليس من أجزائها . السيميولوجيا — إذن — كمنهج نقدي تطوير للمفاهيم اللغوية والتقنية والأدبية لتجعلها قادرة على احتضان التوليفات الإبداعية الجديدة التى تدخل فيها الأشياء فى نسيج مع الكلمات والشخصات لتحقيق عمل إبداعى فنى ، كذلك سنجد أن منهج السيميولوجيا هو الذى يستطيع — دون أن يقع فى مزالق مناهج ما قبل البنيوية — أن يربط بين الإشارات الدالة فى النظم الأدبية والفنية الجديدة وبين مرجعيتها فى الإطار الثقافى العام ، ففى مقدوره أن يقوم بموقعة النص داخل سياقه فى انتاج المؤلف والجنس الأدبى الذى ينتمى اليه والتقاليد الثقافية التى يندرج فى إطارها الكلى دون أن يغفل منه الاهتمام والامسك بالحلقات المفصلية الرابطة بين هذه المستويات ، كذلك سنرى أن البحث السيميولوجى يسمح باتساع منطقة الفهم فى ادراك النظم لتشمل قدرا من التأويل المنضبط وذلك بالتمييز بين أنواع الشفرات المختلفة ، فعندما تكون الشفرة عامة فان إعادة فكها واستخلاص دلالتها لا يصبح أمرا مرتبطا بالمزاج الشخصى للقارئ وإنما ترتبط بأرضية مشتركة مع غيره من القراء المتلقين لهذه الشفرة العارفين بها ، وعندما يتعلق الأمر بتوليد شفرة جديدة فان آلية هذا التوليد

تتوقف في نجاحها على إمكانات التواصل وعلى دخول أكبر عدد من المتلقين في لعبتها الجديدة .

هناك بعض المصطلحات الأخرى التي تولدت في السيميولوجيا وأسفرت عن فعالية جديدة في التحليل النصي للأعمال الأدبية وذلك مثل مصطلح التناص إذ أنه في ضوء مفهوم الشفرة لا يتمثل في مجرد ادخال كلمات في كلمات أخرى ، أي تداخل النصوص وإنما يتجاوز ذلك لكي يصبح تعديل شفرة النص الجديد باقتلاع وتحوير شفرة النص المأخوذ ، والتداخل بين الشفرات وما ينجم عنه من توليد للدلالات الجديدة هو الذي تسفر عنه عمليات التناص بمنظور سيميولوجي ، كما أن مصطلح الخطاب وشبكة العلامات الماثلة فيه ومرجعياتها المختلفة في إطار جنسها الأدبي وتقاليدها المرعية تعد بدورها نتيجة من نتائج البحوث السيميولوجية ، وتوظيفها اعتمادا على مفاهيم التداولية في الاجراءات التحليلية النقدية الجديدة ، يعد — أيضا — نتيجة أخرى من نتائج البحوث السيميولوجية .

وهناك أجناس أدبية قدمت لها السيميولوجيا أوفق المناهج الملائمة لطبيعتها وهي التي تمتاز فيها نظم العلامات ، فان الفن الذي يعد بمثابة الأم لها هو المسرح الذي كان من أكثر المستفيدين تطبيقيا من المفاهيم والاجراءات السيميولوجية في التحليل ونستطيع نتيجة لذلك أن نعتبر دراسة شفرات النصوص وتحليل مستوياتها والعلاقات الناجمة عن نظمها من أنجح وسائل البحث النقدي المعاصر .

المراجع :

١ — انظمة العلامات — اعداد سيزا قاسم ، نصر حامد

أبو زيد

٢ — الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة — باسكال — مترجم

٣ — محاضرات السيميولوجيا — للشاعر والباحث محمد

السرفيني

٤ — السيمياء والتأويل — ترجمة سعيد الغانمي

٥ — شفرات النص — الدكتور صلاح فضل

٦ — عناصر السيميولوجيا — بارت — مترجم

٨ - التفكيكية

لأن عملية التفكيك ترتبط أساسا بقراءة النصوص وتأمل كيفية إنتاجها للمعاني وما تحمله بعد ذلك من تناقض فهي تعتمد على حتمية النص وتفكيكه ، ومن ثم فإن مقاربتنا لها لا يمكن أن تكون عن طريق قراءة نص النقد فحسب وإنما باستعراض بعض المشاهد الأساسية في أدبيات التفكيك وتأملها والتعليق عليها .

سنلاحظ - أولا - من الوجهة المعرفية أن التفكيك انبثق من داخل البنيوية نفسها كنقد لها ، وانصب على مشكلات المعنى وتناقضاته ليزعزع فكرة البنية الثابتة ، وليضعها - وهذا هو أثره المباشر في العلم الانساني خاصة وفي الفكر والثقافة والأدب - بين قوسين ، أي ليبرهن على طبيعة التناقض المعرفي بين النص والاساءات الضرورية التي تحدث في القراءة . وإذا كان « رولات بارت » في الستينيات هو الذي بدأ حركة التفكيك - ولم تكتمل معالم البنيوية حينئذ - بطريقته الحادة اللاذعة في إثارة الأسئلة ومقاربة التصورات من جوانب عديدة للكشف عن تعدد المعاني واختلافها ، فإن « جاك دريدا » هو الذي أسس التفكيكية كمقاربة للنصوص ونقد لها ، وإذا أردنا أن نأخذ نموذجا أول لهذا التفكيك فحسبنا أن نقرا عند دريدا هذا المشهد في كتابه الأساسي « الكتابة والاختلاف » يقول : « لما كنا مائزال نعيش في عصر الخصوية البنيوية فمن السابق للأوان أن نشرع بجلب حلما ، يجب أن تفكر ازاءه بما يمكن أن يعنيه فالنقد الأدبي بنيوي في كل عصر بفعل جوهر وبفعل مصير لم يكن ليعرف ذلك وأصبح يدركه الآن ، وهو يفكر اليوم في نفسه ، في مفهومه ونظامه وطريقته ، بات

يعرف أنه مقصور من القوة التي يثقل منها أحيانا عندها يرينا بعمق ومهابة أن الانفصال هو شرط العمل نفسه وليس شرط الخطاب حول العمل فحسب . . . » ثم يستطرد قائلا : « . . . ولكن البنية لا تتضمن الشكل والعلامة والتشكل فحسب ، هناك أيضا التضامن بين العناصر والكلية التي هي مشخصة دائما ، أن المنظور في النقد الأدبي هو بحسب تعبيرات دريدا تساؤلى وكيلى ، وأن قوة ضعفنا إنما تكمن في كون العجز يفصل ويحرر من الالتزام .

البنية هي الوجهة الشكلية للمضمون والشكل ، سيقال إن هذا التحديد من خلال الشكل هو فعل المؤلف نفسه قبل أن يكون صنيع النقد وبمقدار معين ولكن هذا المقدار هو ما يهمنا بآية حال .

اعتمد دريدا على تفجير البعد الفلسفى الطاغى فى تناوله لأنواع الخطاب مما يجعل النقد لديه مرتبطا بالدرجة الأولى بمفهومه العام قبل أن يكون مرتبطا بالنقد الأدبى على وجه الخصوص .

مقراءات دريدا للنصوص المختلفة ونصوصه التى وضعها تشكّل كلها كما يقول « جون ستيرك » استكشافا لمركزية الكلمة الغربية وميتافيزيقيا الحضور التى يمكن القول أن هذه النصوص تؤكد وتزعزعها فى آن واحد . هي الميتافيزيقيا الوحيدة التى نعرفها وهي تكمن خلف تفكيرنا كله ويمكن القول أن الميتافيزيقيا تؤدي الى مفارقات تتحدى تناسقها وتماسكها الفكرى ولذا فإنها تتحدد اذا كان تحديد الوجود بوصفه حضورا وقد كتب دريدا أن الاطار التاريخى للميتافيزيقيا هو تحديد الوجود بوصفه حضورا ومن الممكن أن نتبين أن كل الكلمات المتصلة بالاساسيات والمبادئ أو بالمركز قد ظلت تسمى باستمرار ثابت حضور ثم يستطرد « ستيرك » قائلا ربما كان من المفيد أن نعطي امثلة لايضاح ما تتضمنه فكرة ميتافيزيقيا الحضور فى الكوجيتو الديكارتي « أنا أفكر إذن أنا موجود » تعتبر الانا خارج مجال الشك لأنها حاضرة فى نفسها بفعل التفكير لذلك فإن مقولة « أنا موجود » صحيحة بالضرورة كلما لفظتها أو صورتها فى عقلى . أو خذ مثالا ثانيا هو فكرتنا الشائعة أن اللحظة الراهنة هي ما هو موجود ،

المستقبل سوف يوجد والماضى وجد ، ولكن حقيقة كل منهما تعتمد على حضور الحاضر ، المستقبل حضور متوقع والماضى حضور متباين ، والمثال الثالث فكرة المعنى عندما يخاطب بعضنا بعضا باعتبارها أمرا غائبا من وعى المتكلم يعبر عنه بعد ذلك بواسطة الرموز والاشارات ، فالمعنى - ان - هو المائل فى ذهن المتكلم فى اللحظة الحاسمة والأفكار التى تدخل فى تشكيل علم من العلوم تستمد كلها من نظام الحضور من حيث أنها تجعل حركة الاختلاف فى نقطة ما متعلقة بشيء مستقل متطابق مع ذاته فالموضوعية على سبيل المثال حضور قابل للتكرار بإمكانية التبدى المتكرر للأشياء أو مواقف متطابقة مع ذاتها وتعد مركزية الكلمة لا يقوم الا على تلك المركزية ذاتها التى يسعى لتحطيمها لأنه يتضمن الحاجة والبرهان ويلجأ الى الأدلة أو الى أفكار عن التجربة أى أنه يظل داخل النظام ، كاشفا عن تناقضاته التى تمنعه أن يكون نظاما تاما للكتابة ، ولذا فانه من المستحيل عند دريدا التوصل الى علم جديد للدلالة أو للمعنى لا يقع ضمن دائرة مركزية اللفظ .

هذا يعنى أن التفكيكية تأخذ على عاتقها قراءة مزدوجة فهى تصف الطرق التى تضع بواسطتها المقولات التى تقوم عليها أفكار النص المحلل ، تضعها موضع تساؤل وتستخدم نظام الأفكار التى يسعى النص فى نطاقها بالاختلافات وبقية المركبات لتضع اتساق ذلك النظام موضع التساؤل ، ولكن استناد كل نصوص دريدا لنفسه والنصوص التى قرأها على هذه المزاوجة بين المسلمات الميتافيزيقية والموتيفات النقدية يؤدى الى نشوء مشكلة لم يكن هناك سبيل الى حلها حتى الآن ، وهى وصف الاختلاف بين ما يدعو دريدا بالقسمية النصية أو بين تزاوج الموتيفات فى كتاباته وتزاوجها فى كتابات غيره من أصحاب النظريات المعاصرين الذين ينتقدونهم ويستتضع أهمية هذا السؤال إذا نظرنا اليه من زاوية أخرى ..

فكثيرا ما نفسسّر القراءات على أنها هجوم على الكتاب لأنها تكشف عما عندهم من تناقضات مع أنفسهم أو وجود عوامل

تفكيك ذاتية لأننا اعتدنا على اعتبار أن التناقض مع الذات يفسر القيمة الفكرية لجهودهم ولكن إذا كان هذا التناقض مع الذات أمرا لا محيد عنه فيما يقول دريدا أو لا محيد عنه في أي نص يطرح مشكلات كبرى على الأقل ، فما الموقف الذي يتعين اتخاذه اتجاه هذه النصوص ؟

من الممكن للمرء باستمرار أن يستغل الإمكانية الاستراتيجية أو البلاغية التي تمكنه من التشديد على غفلة الكاتب عما يقوله نصه ، ولكن مادامت البنى التي يكشفها المرء هي في النص الذي كتبه الكاتب فإن مسألة وعي الكاتب بها تصبح أمرا غير ذي بال .

من هنا نرى أن فكرة الاختلاف أساسية في التصور التفكيكي وهي تهدم تراكيب الكتابة مع غيرها من المستويات ، والتفكيكية بهذا المفهوم نشاط قراءة يبقى مرتبطا بقوة النصوص واستجوابها ولا يمكن أن يوجد مستقلا كنظام مفاهيم قائمة بذاتها .

أوجد دريدا على ما يقول « نورث » طريقه شكية منهجية فيما يتعلق بتحديد منهجية فعالية التفكيك قد تم تجهيزها بتعبير مثل الكتابة يعتمد على مقاومتها لأي نوع من المعاني المستقرة أو النهائية وإطلاق سمة مفهوم عليه قد يؤدي إلى السقوط في فخ تخيل وجود نظام أفكار هرمي تحتل فيه الكتابة مكانا متميزا كما فعلت البنيوية ، لهذا السبب لجأ دريدا إلى حصن مستقل من الاصطلاحات لم يكن من الممكن اختزالها إلى أي معنى ذاتي أو مفرد وربما يكون فعل « Diference » الفرنسي أكثر هذه الاصطلاحات تعاليا حيث يقاوم مثل ذلك الاختزال .

فاللغة تعتمد على الاختلاف كما بين سوسير لكن الاختلاف ينتظم في بناء المواجهة المتميزة حيث يتشكل تنظيمها الأساسي بالاختلاف ، لا يوصف هذه الفكرة فقط ولكنه يعرض من خلال معنى غير مستقر باستمرار . من هنا فإن التفكيك يعتبر نشاط يتشكل من خلال النصوص ، عليها في النهاية أن تؤكد مشاركتها الجزئية فيما سبق أن فقدته ، فتصبح القراءات الصارمة ، والتي

جاءت فيما بعد تصبح بذاتها معرضة لتفكيك أكبر للمفاهيم الفعالة التي تحملها .

هناك فكرة أخرى جوهرية في التفكيك الى جانب الكتابة وهي فكرة الانتشار أو التشتت قد ركز عليها دريدا في تقويضه للفكر الافلاطوني خصوصا فيما يتصل بمفهوم الكتابة عند افلاطون ونظرية المحاكاة ، يأتي هذا المفهوم لغويا من الانتشار السلالي أو كان يبذر المرء بذورا أو ينثرها أو يشتتها كما ان للفظلة علاقة بالتناسل . اما المصطلح فهو يعنى تناثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها ، هذا التكاثر ليس بوسع المرء امساكه وانما يوحى بنوع من اللعب الحر ، فهو حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات ، ويأخذ هذا المصطلح بعدا خاصا عند دريدا الذي يركز على فيضان المعنى وتفسخه وفي كتابه الذي يحمل عنوان « الانتشار » يقدم مقدمة وثلاث مقالات طويلة يعالج في المقدمة قضية التصدير والتقديم ليجدها انتشرت سلاليا في المقدمات والتصديرات ويطرح المقال الاول « صيدلية افلاطون » مشكلة الدواء وانتشار معناه المزدوج الى الكلمات التي تنتسب الى الأصل نفسه او التي تجاوره مثل الترياق — كريات الحب ، العلاج ، السم ، طرائق الطبخ ومكوناته فينتشر المعنى بينها مما يجعل تحديده غاية في الصعوبة اذ يحدث علاقة نسب بين هذه المفردات ثم يربط كيفية معالجتها عند افلاطون بالكيفية التي عالج فيها الكتابة . ويعالج في المقال الثاني قضية المحاكاة والنقد وانقصامه او اتصاله بالفلسفة ، وفي الثالث يتركز حديثه على قضية المؤلف وكيف ينتشر اسمه في نصه وهكذا لا يعود اسم المؤلف العلم الا من خلال مقولة الآخر ليصبح نتيجة نصوصية وليس أصلا فاعلا للنص ، بهذا يحاول دريدا أن يمارس في هذا الكتاب عملية الانتشار ذاتها دون أن يكتفى بوصفها . من المعروف ان افكار دريدا لقيت قبولا شديدا وتنمية فكرية ونقدية وبلاغية لدى كوكبة من النقاد الأمريكيين في مقدمتهم « بول ديمان » و « هارولد بلوم Harold Bloom ».

كتب ذاتى مان كتابين على جانب كبير من الأهمية هما « العمى والبصيرة » فى أوائل السبعينيات وكتاب « امثولات القراءة » فى أواخر السبعينيات وهما يدينان ديناً واضحاً لدريدا ولكنه يطور فيهما مصطلحه الخاص. ويدور العمى والبصيرة حول مفارقة مؤداها أن النقاد لا يصلون إلى البصيرة النقدية إلا خلال نوع من العمى النقدى فهم يتبنون منهجا أو نظرية تتضارب تماما مع الاستبصارات التى تؤدى اليهما ، أن جميع هؤلاء النقاد (لوكاش ، بلانشو ، بوليه) يبدون مدفوعين بصورة غريبة الى أن يقولوا شيئا يختلف عما قصدوا الى قوله وهم لا يتوصلون الى تحقيق استبصاراتهم الا لأنهم فى قبضة هذا العمى الغريب وعلى سبيل المثال فإن النقاد الجدد فى أمريكا أقاموا ممارساتهم النقدية على أساس من فكرة كولردج Coleridge عن الشكل العضوى Organic form وهى الفكرة القائلة ان القصيدة وحدة شكلية تماثل وحدة الشكل الطبيعى ، ولكن بدل أن يكشف هؤلاء النقاد فى الشعر وحدة العالم الطبيعى وتلاحمه ، فإنهم اكتشفوا معانى متعددة الأوجه ، وفى نهاية المطاف تحول هذا النقد الذى يبحث عن المعنى الى الالتباس والتعدد فى المعنى ، وهكذا تبدو اللغة الشعرية الملتبسة مناقضة لفكرتهم الأصلية الكلية الماثلة لوحدة الموضوع .

« ويؤمن دى مان أن هذه البصيرة المقترنة بالمعنى ييسرها انزلاق لا شعورى من نوع من أنواع الوحدة الى الآخر فالوحدة التى غالبا ما يكشفها النقاد الجدد ليست قائمة فى النص وإنما فى فعل التفسير وتؤدى زغبتهم فى الفهم الشامل الى ظهور الدائرة الهرمينوطيقية «Hermeneutic Circle» للتفسير ، فكل عنصر من عناصر النص يفهم من خلال الكل والكل يفهم بوصفه وحدة شاملة تتكون من جميع العناصر ، هذه الحركة التفسيرية جزء من عملية معقدة تنتج « الشكل » الأدبى ، ولكن الخطأ بين دائرة التفسير هذه ووحدة النص يساعد هؤلاء النقاد على الاحتفاظ بنوع من العمى يؤدى الى استبصار بالمعنى المنقسم والمتعدد

للشعر (أى بأن العناصر لا تشكل وحدة) كأنه لابد للنقد من ان يكون جاهلا بالبصيرة التى ينتجها « النظرية الادبية المعاصرة — رمان سلدن ص ١٥٥ » ويمكننا أن نعثر على نموذج لهذه المفارقة فى قول دى مان فى نهاية كتابه « العمى والبصيرة » حيث يكتب واحد من أبرز الغنائيين المحدثين وهو بول سيلان قصيدة عن أهم أسلافه فانه لا يكتب قصيدة عن الضوء بل عن العمى وليس العمى هنا نتيجة غياب الضوء الطبيعى بل نتيجة استواء الاضداد فى المطلق وفى اللغة ، فهو عمى مرغوب فيه ذاتيا أكثر مما هو طبيعى . ليس هو عمى العراف بل عمى أوديب فى كولونا الذى كان يعرف أن ليس بمستطاعه أن يحل لغز اللغة .

وتكمن احدى الطرق التى يواجه بها الشاعر الغنائى هذا اللغز فى استواء الاضداد اللغوى ، أى ما هو تمثيلى وما هو غير تمثيلى فى الوقت نفسه .

فكل شعر تمثيلى هو أيضا امثولى دائما سواء أكان واعيا أم غير واع بذلك نصف قوة الامثولة فى اللغة وتعنى على المعنى الحرفى المحدد للتمثيل المنفتح على الخارج . من ناحية أخرى نجد أن هارولد بلوم قد استخدم المجازات فى النقد الأدبى على نحو يثير الإعجاب ومع أنه من أساتذة جامعة « ييل » فان نزعتة النصية ، أقل جذرية من دى مان أو هارتمان اذ يظل يعالج الادب بوصفه مجالا خاصا فى البحث ، ولكنه استطاع أن يجمع بجرأة واضحة بين نظرية المجاز وعلم النفس الفرويدى والصوفية القبلانية ، وهو يذهب الى أن الشعراء منذ ميلتون — الذى هو أول شاعر ذاتى بحق — ظلوا يعانون من وعيهم بكونهم متأخرين فى الزمن ويخشون نتيجة لظهورهم المتأخر فى التاريخ ، من أن يكون آباؤهم من الشعراء قد استنفدوا كل الهام متاح فيعانون كرها أوديبيا للأب أو رغبة يائسه فى انكار الأبوة ويؤدى كبت مشاعرهم العدوانية الى استراتيجيات دفاعية متباينة فلا توجد قصيدة تنهض بذاتها ، بل هى تتخلق دائما فى علاقة بغيرها . لذا كان الشاعر المتأخر فى الزمن لابد له من الدخول فى معركة نفسية لخلق مساحة تخيلية يتمكن معها من الكتابة اللاحقة ، وتلك

المعركة تتضمن اساءة لقراءة الشعراء القدامى من أجل تفسير جديد . هذا « التواطؤ الشعري » يخلق المساحة المطلوبة التي يمكن فيها الشاعر من توصيل الهامه الاصيل ، لانه لو لم يتم الشاعر بهذا التشويه العدواني لمعانى اسلافه لخنقت التقاليد كل ابداع .

وكثيرة هذه المبادئ الأخرى المرتبطة بآليات تفكيك النصـصـوص ابداعا ونقدا ولكنها جميعا تلتقى عند فكرة جوهرية هي استحالة التمييز بالمعنى ورصد التناقض في جذر أية بنية والتشكك في امكانية فهم النصـصـوص بشكل قاطع ، اذ تظل عمليات القراءة واساءاتها هي المولدة للدلالات المتجددة .

وقد وجد هذا التيار انصارا له في الفكر العربي ، يمارسونه في الفكر الفلسفي والأدبي بغية خلخلة المفاهيم القارة ووضعها موضع التساؤل تنشيطا لحركة التحولات في الفكر الحديث واثارة التساؤلات حول ما يطفح فيه من يقينيات جاهرة ، ومن اهم هؤلاء ، المفكر اللبناني الدكتور « على حرب » والنقاد السعودى عبد الله الغذامى والناقد المصرى الذى يؤلف نتاجا خاصة به من التفكيك والتأويل في دوائر الاتصال والقراءة الدكتور مصطفى ناصف ، وكما أن مشهد التفكيك في الغرب يجعل القوائم المشتركة ضعيفة ، فان مشهد التفكيك العربى يظل بدوره مفككا .

التفكيكية

المراجع :

١ - الكتابة والاختلاف - دريدا - ترجمة كاظم جهاد

٢ - التفكيكية ، النظرية والتطبيق - ترجمة رعد عبد الجليل

جــوـاد

٣ - البنيوية وما بعدها - سلسلة عالم المعرفة

٤ - النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة د . جابر عصفور

٥ - العمى والبصيرة - دي مان - ترجمة سعيد الغانمي

- أبو ظبى

٦ - دليل الناقد الأدبي - تأليف ميغال الدويدى وسعد

البازعى

٩ - نظريات التلقى والقراءة والتأويل

ان الجمع بين هذه العناصر الثلاثة يمثل اشكالية اولى لانه على وضوح العلاقات القائمة فيما بينها باعتبارها تمثل منظومة متجانسة تقع في دائرة الاعتداد بطرفي العملية التواصلية الآخرين النص - القارئ ، وتحليل جماليات التفاعل بينهما بتفسير عمليات القراءة وآليات التلقى وامكانات التأويل ورغم ذلك فان منشأ هذه التوجهات لم يكن متساوقا من الناحية التاريخية ، وانما برزت في اشكاليات لتأويل اولا وتبلور في عمليات الاعتداد بأنواع معينة من القراء كما يطلق عليه « القراء النمونجيون » قبل أن يتم القاء الضوء بصفة أساسية على جماليات التلقى أو طبيعة الاستقبال الأدبي وعلاقته بانشاء الدلالة النصية ، كما أن هناك اشكالية أخرى تتمثل في اعتبار هذا التيار ما بعد البنيوية ، لأن الواقع أنه نشأ موازيا لها وليس منبثقا عنها ، وتوخي في الدرجة الاولى تغطية الجوانب التي أحملتها البنيوية باعتمادها على « المحايضة النصية » وتجاهلها المتعمد للسياقات التاريخية والاجتماعية الخارجة عن حدود النص ، جاء هذا التيار ليستكمل ما أحملته البنيوية وليضع العملية الأدبية في دائرة التواصل الانساني بالنظر الى طبيعتها وينقل مركز الثقل من استراتيجيات التحليل من جانب المؤلف - النص الى جانب النص - القارئ .

وربما كان بوسعنا أن نعتبر مقال الناقد الالماني الشهير « ياوس » في نهاية الستينيات المعنون بـ « التغير في نموذج الثقافة الأدبية » المنطلق الحقيقي لهذا التوجه برمته اذ انه ألم

بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية ، وانتهى الى ان هناك بدايات لثورة فعلية في الدراسات الأدبية المعاصرة اعتمادا على فكرتي النموذج والثورة العلمية اللتين استمدهما من كتابات « توماس كون » في بنية الثورات العلمية بوصفها انجازا شبيها بإجراءات العلوم الطبيعية فهو يؤكد على ان دراسة الأدب ليست عملية تنطوي على تراكم تدريجي للحقائق والشواهد التي يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة وتحقيق الأدب ان التطور تشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة ، ان النموذج الذي وجهه البحث الأدبي ذات يوم مايلبث ان ينبذ عندها يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التي توسمتها فيه الدراسات الأدبية ويحل نموذج جديد أكثر ملاءمة لهذه المهمة مع استقلاله عن النموذج الاقدم ، محل أسلوب التناول العتيق الى ان يثبت مرة أخرى ، انه غير قادر على الوفاء بوظيفته في شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن ، ان كل نموذج لا يحدد مجرد الاجراءات المنهجية المقولة التي يتناول نقس الأدب وفقا لها فحسب ، بل يحدد كذلك المبدأ الأدبي النظري برمته ، وبعبارة أخرى فان أى نموذج يعينه يخلق تقنيات التفسير والموضوعات التي يراد تفسيرها على السواء .

من هنا فان « ياونس » يحدد العوامل الضرورية أو المطالب المنهجية للنموذج الجديد في ثلاث نقاط :

أولا : انعقاد الصلة بين التحليل الشكلي الجمالي والتحليل المتعلق بالتلقى التاريخي شأنها شأن الصلة بين الفن والتاريخ والواقع الاجتماعي .

ثانيا : الربط بين المناهج البنيوية والمناهج التأثيرية وهو الربط الذي لا يكاد يلتفت الى اجراءات هذه المناهج ونتائجها خاصة .

ثالثا : اختبار جماليات التأثير حيث لا تكون مقصورة على الوصف واستخلاص بلاغة جديدة تستطيع ان تحسن شرح أدب

الطبقة العليا بالقدر نفسه الذى تحسن به شرح الأدب الشعبى والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرية .

وعندما يتوقف النقد لرصد العوامل المؤثرة فى تكوين نظرية التلقى ، فان « روبرت هولب » يوجزها فى خمسة مؤثرات هى على التوالى :

١ - الشكلانية الروسية .

٢ - بنوية براج

٣ - ظواهرية « رومان أنجاردن »

٤ - هيرمينوطيقا « جادامر »

٥ - مسيولوجيا الأدب فى نهاية الأمر .

وقد اختار هذه العوامل لما لها من تأثير ملحوظ فى التصورات النظرية على نحو ما تدل عليه الهوامش والمصادر لدى زعماء نظرية التلقى ولأنها أضافت ما يساعد على تقديم حلول لازمة البحث الأدبى بعودتها الى تركيز الانتباه على العلاقة بين القارئ والنص وفى معظم الأحوال لأنه كان هناك تأثير مباشر لها على منظرى مايسمى بمدرسة « كونسطنس » ، بل كذلك الى المسهمين المعتادين فى الندوات نصف السنوية التى تعقد هناك منذ منتصف الستينيات ولأن هذه المدرسة تبدو كما لو كانت مسئولة عن المبادئ التى أشاعت هذا الاتجاه النقدى فى دوائر مختلفة . وبوسعنا أن نقتصر من هذه العوامل على الإشارة الى الصقها بنظريات التأويل وهو ما قدمه « جورج جادامر » فى نظريته الهرمينوطيقية ، اذ أن بقية الروافد مشتركة مع اتجاهات منهجية سبق التعرض لها من قبل . وأهم ما قدمه « جادامر » هو تحليل الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبى وإذا كان « هولب » يلاحظ نوعا من المفارقة فى تأثير « جادامر » فى نظرية التلقى فلأنه فى أعظم أعماله « الحقيقة والمنهج » قد حاول التشكيك على وجه التحديد فيما يبدو أن كثيرا من مسهمى نظرية التلقى أشد ما يكونون فى حاجة اليه الا وهو « المنهج » ، لا لدراسة الأدب وتحليله فحسب بل

للوصول الى الحقيقة المتعلقة بالنص ، وبعبارة أخرى فان حرف العطف فى « الحقيقة والمنهج » لا ينبغى أن يفهم بمعناه الرابط ، بل بمعناه المفرق ، ومع أن الهدف الأساسى الذى يرمى اليه الكتاب فى هذا الصدد هو المنهج التجريبي فى العلوم الطبيعية فان هجوم « جادامر » على المنهج قابل للتأكيد وللتطبيق كذلك على كثير من درج فى حملة مفردات نظرية التلقى . ان المنهج عند « جادامر » هو شىء يطبقه شخص ما على موضوع ما من أجل الحصول على نتيجة بعينها ، وفى حالة العلوم الطبيعية ، ثم الربط على نحو مغلوط وفقا لما يراه « جادامر » بين هذه النتيجة والحقيقة ، وقد كان تجديد الهرمينوطيقا وهى علم الفهم والتفسير والتأويل مقصودا به مواجهة هذا الارتباط الضال وهو موقف مضاد ليل العلم الحديث لاستيعاب الفكر التأويلى وجعله فى خدمة العلم . يطرح « جادامر » الهرمينوطيقا بوصفها اتجاها مصححا ينتمى الى نفس النقد من أجل تخطى القيود المحددة لكل محاولة منهجية .

ويؤكد « جادامر » أن الوعى ذى الطابع التاريخى العلمى هو أولا — وقبل كل شىء — وعى بالموقف التفسيرى ، ولكن يوضح ما يعنيه بالموقف التفسيرى يقول أنه يمثل مرتكزا يحدد امكانية الرؤية ثم يتقدم مستعيرا مصطلحا من الظاهراتية يجسد فكرته الأساسية عن الأفق باعتباره ركنا جوهريا فى مفهوم الموقف وعلى هذا فالأفق يصف تركزنا فى العالم ولا ينبغى أن نتصوره على مرتكز ثابت أو مخلق بل الأصح شىء ندخل فيه وهو يتحرك معنا ويمكن كذلك تعريفه بالإشارة الى التحيزات التى نحملها فى أى وقت بعينه مادامت هذه التحيزات تمثل أفقا لا نستطيع أن نرى أبعد منه ، ومن ثم يوصف حدث الفهم فى واحدة من أشهر استعارات « جادامر » بأنه امتزاج الأفق الخاص بالفرد المتلقى بالأفق التاريخى ، ويسلم « جادامر » بطبيعة الحال بأن فكرة الأفق التاريخى المستقل لنص أدبى ما على سبيل المثال فكرة أدبية خادعة ، فليس هناك خط فاصـل بين الأفق الماضى والأفق

الحاضر . يقول « جادامر » عندما نضع دعينا التاريخي نفسه خلال الأفق التاريخي فان هذا لا يستطيع العبور الى عوالم غريبة لا ترتبط على أي نحو بعالمنا ولكنها مجتمعة تكون الأفق الواحد الكبير الذي نتحرك من داخله والذي يعانق فيما وراء الحاضر الأعماق التاريخية لوعينا الذاتي ، انه أفق واحد في الحقيقة ذلك الذي يعانق كل شيء احتواء الوعي التاريخي .

ومع ذلك فان هذا الوهم أو هذا الاسقاط للأفق التاريخي هو مرحلة ضرورية في عملية الفهم ، اذ يعقبه مباشرة وعي تاريخي يعيد الترابط بين ما كان قد تبينه داخل النظام لكي يصبح مرة أخرى كيانا متجددا مع ذاته ، ويذهب جادامر الى أن تداخل الأفق يحدث في الواقع ولكنه يعني انه عندما يطرح الأفق التاريخي فإنه ينحى في الوقت نفسه على نحو يكاد يكون جدليا بحيث يبدو أن الفهم هو وعي تاريخي قد أصبح واعيا بنفسه .

وكانت **جماليات التلقى** على نحو ما يسمى « ياوس » نظريته في اواخر الستينيات وبداية السبعينيات تذهب الى أن الجوهر التاريخي لعمل فني ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية انتاجه أو من خلال مجرد وصفه والآخرى أن الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الانتاج والتلقى « فالادب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق الا عندما يتحقق تعاقب الأعمال لا من خلال الذات المنتجة بل من خلال الذات المستهلكة كذلك ، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور ويسعى « ياوس » الى تلبية المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية عن طريق وضعه الأدب في سياق أوسع للأحداث كما أنه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق احلال الذات المدركة في المركز من اهتماماته ، وعلى هذا النحو اتحد التاريخ وعلم الجمال .

يقول « ياوس » تتمثل الدلالة الجمالية الضمنية في حقيقة أن أي استقبال من القارئ لعمل ما يشتمل على اختبار لقيته الجمالية مقارنة بالأعمال التي قرعت من قبل والدلالة التاريخية التي فهمت من هذا ، أن الفهم الأول سيؤخذ به ونسب في سلسلة

من عمليات التلقى من جيل الى جيل وبهذه الطريقة سوف تقترب
الاهمية التاريخية للعمل ويتم ايضاح قيمته الجمالية .

وهكذا كان هذا التحول في الاهتمام له دلالة الضمنية كذلك
بالنسبة الى النمط الجديد من تاريخ الادب وما كان « ياوس »
يتوسمه هو تاريخ يؤدي دورا واعيا يصل الماضي بالحاضر وسوف
يطلب من مؤرخ التلقى الادبي بدلا من ان يتقبل الموروث بوصفه
معطى ان يعيد التفكير على الدوام في الاعمال المعترف بها مبدئيا
في ضوء كيفية تأثرها بالظروف والاحداث . « ان النقلة من تاريخ
تلقى العمل المفرد الى تاريخ الادب من شأنها ان تؤدي الى رؤية
النتائج التاريخي بالاعمال وعرضه فيما تحدد هذه الاعمال تماسك
الادب وتوضحه الى الحد الذي يصبح عنده للعمل لدينا معنى
بوصفه التاريخي السابق لتجربته الراهنة . بهذا النوع من الممارسة
يصبح للادب معنى بوصفه مصدرا للتوسط بين الماضي والحاضر
في حين يصبح للتاريخ الادبي مكان الصدارة في الدراسات الادبية
والنقدية ، لانه يعيننا على فهم المعاني السابقة بوصفها جزءا من
الممارسة .

ويرى بعض نقاد نظرية التلقى ان النص في ذاته ليس له
اى قيمة تجريبية باعتباره احد اطراف التواصل الادبي فليس امامنا
فى اية حال سوى استخدام النص او ما يطلق عليه عملية النص
التي تتضمن الانتاج والتلقى معا ، فالنص المبدئى فى ذاته والذي
لم تمسسه يد القارئ لا يدخل مجال البحث ، فنحن لا نلتقى الا
بالنص المؤول الذى باشره الباحث بالقراءة . وتكون « عملية
النص » هذه من مجموعة من الاحداث المبسطة او المتنوعة التي
تتضمن تلقى بعض الجماعات للنص عند تقديمه والتعليق عليه او
ترجمته ومراجعته للوصول الى تقييمه فى ذاته وعلاقته بنصوص
اخرى مستقلة عنه وعندئذ يتبين لنا ان المهم فى حقيقة الامر ليست
علاقة النص بالقارئ بل القارئ بالقارئ ، ففى تقدير هؤلاء
النقاد لا يتمثل موضوع البحث الآن فى النصوص وخاصة فى
النصوص المقدمة فى شكل كتب بقدر ما يتمثل فى عمليات استخدام

النصوص . وبهذا . فإن تاريخ التلقى هو الذى يمثل تاريخ الأدب ويعتمد على المراجعة المستقصية للشواهد التاريخية لمختلف القراء ، وذلك بهدف بناء منظومة مركبة من العصور والأجيال المتتالية لتوضيح كيفية تشكل المراحل وتحول الأنواق الى جانب توظيف المعطيات المنهجية المعاصرة من استبيانات بحوث تجريبية عن عمليات التلقى الأدبى لوضع الخرائط الكلية للأدب الحديثة ، وعندئذ سوف نلاحظ أن انفتاح الأعمال الأدبية بتعدد التأويلات ليس خاصية ماثلة فى النصوص ذاتها بقدر ما هو جزء من تاريخها ومن هنا فإن فهم تاريخ الأدب يتوقف على تحويل الذائقة وكيفية استقبال الأعمال الفنية حيث تنعكس فلسفة المجتمع وتبرز روح العصر فماذا يقرأ فى فترة معينة من قبل طبقات المجتمع ولماذا يقرأ؟ ينبغى أن يكون السؤال الرئيسى فى التاريخ الأدبى ، وحسب هذه الرؤية فإن هناك قوى ومؤسسات تسهم فى تكوين الذائقة وتطوير حساسيتها من أهمها المدارس والجامعات ووسائل النشر والاعلام التى تسهم فى صناعة منظومة القيم الفنية ويلاحظ على هذه الذائقة أنها تتسم بالديناميكية والقدرة على تجاوز الأوضاع التقليدية للموروثات استجابة للمتغيرات الجديدة .

ومنذ انتشار البنيوية وما بعدها وازدهار نظريات التلقى والتأويل وتحليل النصوص وفقا لأنواع الكلام تعتبر القراءة نشاطا خلاقا مما يجعل من المشروع الحديث عن العمل القرائى فى موازاة العمل الأدبى وربما كان التحديد الذى قدمه Iser « آيزر » لفعل القراءة الذى يعتمد على التناغم بين النص والقارئ هو الذى يضع القضية فى نصابها الصحيح فهو يرى أن نماذج النص لا تحيط إلا بطرف واحد من الموقف التواصلى فبنية النص وبنية فعل التلقى يمثلان استكمال موقف التواصل الذى يتم بقدر ما يظهر النص فى القارئ متعالقا بوعيه ، هذا التحول فى النص الى ضمير القارئ كثيرا ما يتم تمثله باعتباره مجرد خضوع للنص لكن الواقع أن النص وهو يشرع فى التحول لا يصبح جديدا بذلك ما لم يتخذه الوعى وسيلة لإظهار كفاءته فى الالتقاط وإعادة البناء وكلما أشار النص

الى الوقائع المعطاه التى ينتمى اليها عالم السلوك الاجتماعى للمتلقيين المحتملين كان قادرا على انتاج الاعمال التى تقود الى تأويله واذا كان النص هكذا يكتمل بتشكيل معناه الذى يصل الى مداه بفضل القارئ فان وظيفته الاولى حينئذ هى القيام بدور المؤثر لما ينبغى انجازه ولم يتم انتاجه بعد .

واذا كان هذا هو فعل القراءة الخلاق للنص ، فان جهد منظرى التلقى قد تركز حول تحديد القارئ . وأمام الصعوبات التى تحول فى كثير من الاحيان دون العثور على وثائق تاريخية موضوعية تضىء عمليات تلقى الاعمال فان كلا من « ياوس » و « جادامر » قد لجأوا الى فرضية القارئ الضمنى وتمثل فى دراسة ابنىة النصوص الأدبية ذاتها لرصد استراتيجيات المرسل الذى يتخذها كى يلفت انتباه المرسل اليه مما يجعله يترك فى النص فراغات كافية تسمح بتنشيط عملية القراءة فى التعامل البناء للخلق الفنى للعمل ويلعب « أفق التوقعات » دورا أساسيا فى نظرية التلقى ، فبناؤه يعتبر منطلقا لتصوير النظم الأدبية وقد استقاه « ياوس » من « كارل بوبر » ومن « مانهاين » حيث يعتبر تحطيم هذا الأفق من السمات النوعية للأدب وتطلق السيميولوجيا الروسية خاصة « لوتمان » عليه تسمية الشفرة الثقافية وهو مصطلح أكثر حيادية ولا يرتبط مباشرة بفكرة التجديد بينما يربطه « ياوس » بالقيمة مؤكدا أن إعادة بناء التوقعات يعتبر وسيلة للتعرف على الأعمال الفنية المجددة المنحرفة عن الأعراف المستقرة لدى الجماعة ، واذا كانت الثقافة التقليدية هى التى تقيم عادة أفق التوقعات فان القارئ كثيرا ما يعمل على ملء الفراغات فى النص متتبعا الاستراتيجيات التى تمثل فيما يطلق عليه « هيكل التضمينات » الخاص بكل نص حسب عبارة « آيزر » مما يجعل انحراف العمل عن هيكل هذه التوقعات هو الذى يسمح بقياس مدى قيمته الأدبية ، وهكذا تضاف الى فكرة الأفق فكرة أخرى مكملة لها هى المسافة الجمالية التى يعتمد عليها فى مفهوم التقابل .

على أن « آيزر » يضيف الى مفهوم « أفق التوقعات » فكرة

حيوية أخرى فيما يطلق عليه « نقطة الرؤية المتحركة » وهي فكرة ضرورية للتوصيف الدقيق لعملية التلقى الأدبي ، فالنص لا يمثل سوى مجرد افتتاحية للمعنى ، ولسنا فى موقف يسمح لنا أن نتمثله فى مرة واحدة على عكس ما يحدث عند تلقى الأشياء اذ بينما تقوم الأشياء حيالنا باعتبارها كلا مرة واحدة « نظرة الجشطات فان النص لا يمكن انفتاحه كموضوع الا فى المرحلة النهائية للقراءة عندما نجد أنفسنا غارقين فيه فبدلا من علاقة ذات موضوع الخاصة بالادراك فان القارئ باعتباره نقطة من المنظور يتحرك خلال الموضوعات ، انه يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه تأويله وهذا ما يحدد فهم الموضوعات الجمالية فى النصوص الأدبية . وهناك فكرة أخرى ذات أثر بالغ فى جماليات التلقى هى فكرة « التماهى » وقد نماها « ياوس » ووضع لها خمسة مستويات وهى :

أولا : التداعى : ويعتمد على علاقة اللعب والصراع ويشبع بشكل ايجابى متعة الوجود الحر وأن كان يقع سلبيا فى جانب الأفرط .

ثانيا : الإعجاب : ويقوم على علاقة البطل الشامل سواء كان قديسا أو حكيما ويشبع ايجابيا متعة المنافسة وسلبيا التقليد ورغبة الهروب .

ثالثا : الجائبة : وهى خاصية البطل الناقص وتثير الاهتمام الأخلاقى والتضامن ، لكنها تقع سلبيا فى العاطفية والرغبة فى العذاب .

رابعا : التظهير : يحدث مع البطل المضطهد أو المعذب ويشير الاهتمام والأحكام الأخلاقية ، لكنه يؤدي سلبيا الى الفضول والهزء .

خامسا : السخرية : وتحدث مع البطل المضاد وتشبع حس الابداع وتنمية الادراك الحسى والتأمل النقدى لكنها تجنح الى المثالية الفلسفية .

هذه النظرية فى مستويات التماهى مع البطل لدى المتلقى
ينبغى أن تفهم باعتبارها مجموعة من وظائف التجربة الجمالية التى
قد تبدو مجتمعة فى كل عصر كما يمكن لها أن تدخل فى علاقات
حرّة من السبب والنتيجة

وقد أدرك « ياوس » أن تطور دراسات التلقى تمثل أسهاما
فى نظرية الاتصال ، وتقصد فى الدرجة الأولى إلى تقدير وظائف
الانتاج والتلقى والتفاعل برد الاعتبار إلى القارئ والسماع
والمشاهد وهم المثلثون فى الدراسات الأدبية وأن هذا يفتح مع
ما يحدث فى المجالات المعرفية الأخرى بغية الوصول إلى نظرية
عامة فى الاتصال متداخلة الاختصاصات تشتمل على رؤية
إنسانية كاملة .

وبوسعنا أن نشير فى نهاية الأمر إلى بعض الاسهامات
العربية الأخرى فى نظريات التلقى وخاصة عند النقاد الأمريكيين
مثل « ستانلى فشى » فى تجربة القراءة ، « وجوناثان كوللر » فى
أعراف القراءة وغيرهم من النقاد الأوربيين .

المراجع :

- ١ - نظرية التلقى - روبرت هولب - ترجمة د . عز الدين
اسماعيل - النادي الأدبى بجدة
- ٢ - شفرات النص - د . صلاح فضل
- ٣ - النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة د . جابر عصفور

١٠ - علم النص

هو آخر المناهج حتى الآن ، ولا يرجع ذلك الى المستوى الزمنى فى ظهوره فى الآونة الأخيرة عند نهاية القرن فحسب ، بل يعود كذلك الى انه أكثر المناهج المعاصرة تبلورا وافادة من المقولات السابقة عليه واستيعابا لها لادراجها فى منظومته العلمية بعد أن كانت مبعثرة فى أشقات مبعثرة وهناك تعريفات عديدة تشرح مفهوم النص عامة ، وأخرى تبرز الخواص النوعية الماثلة فى بعض أنماطه ، خاصة الأدبية . لكن التجربة النقدية تشير دائما الى عدم كفاية التعريفات . فعلى أن نتبنى موقفا آخر يقيم تصورا للنص من جملة المقولات التى قدمت له فى البحوث البنيوية والسيميولوجية الحديثة ، دون الإكتفاء بالتحديدات اللغوية البحتة . ولعل، تعريف «كرسيفا» للنص أن يكون أكثرها تمثلا لهذه المقاربات، فهى تشير الى أنه « جهاز غير لغوى ، يعيد توزيع نظام اللغة ، وذلك بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية ، مشيرا الى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها والمتزامنة معها » .

والنص بذلك يعتبر عملية إنتاجية تعنى أمرين :

١. الأول : علاقته باللغة التى يتموقع فيها ، اذ تصبح من قبيل إعادة التوزيع عن طريق التفكيك وإعادة البناء ، مما يجعله صالحا لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له .

٢. الثاني : يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى ، أى عملية تناص . ففى فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من

نصوص أخرى ، مما يجعل بعضها يقوم بتحديد البعض الآخر ونقضه . وترتبط بهذا المفهوم عندها فكرة النص باعتباره وحدة أيديولوجية على أساس أن إحدى مشكلات السيميولوجيا آنذاك تصبح طرح التقسيم البلاغى القديم للأجناس الأدبية لتحل محله عمليات تحديد لأنماط النصوص المختلفة بالتعرف على خصوصية النظام الذى يهيمن عليها ، ووضعها فى سياقها الثقافى الذى تنتمى إليه .

وبهذا فان التقاط النظام النصى المعطى — كممارسة سيميولوجية للأقوال وللمتاليات التى يشملها فى فضائه أو التى يحيل إليها فضاء النصوص ذاتها — يطلق عليه وحدة أيديولوجية . . وهذه الوحدة هى وظيفة التناص التى يمكن قراءتها مجسدة فى مستويات مختلفة ملائمة لبنية كل نص وممتدة على مداره ، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخى والاجتماعى .

يلاحظ هنا أن مفهوم علم النص يستوعب العناصر الداخلة فى تشكيل النص والمرتبطة بالاطار الخارجى المحيط به بقدر ما تتبدى فاعليتها فى هذا التشكيل . فلا يعنيه الاستطراد الخارجى عن السياقات التاريخية والاجتماعية والنفسية ، بقدر ما يعنيه الحضور النصى لهذه السياقات وتحليل معطياتها .

ويعلق « بارت » على هذا التحديد النصى مشيراً الى أن نظرية النص هى أولاً نقد مباشر لأية لغة واصفة ، أى أنها مراجعة لعملية الخطاب ولذلك التهمت تحولاً علمياً حقيقياً . وقد تبلور مفهوم النص عنده فى بحث كتبه عام ١٩٧١ بعنوان « من العمل الى النص » قدم فيه نظرية مركزة عن طبيعة النص من منظور تفكيكى فى المرتبة الأولى وموجزها :

١ — فى مقابل العمل الأدبى المتمثل فى شىء محدد تقترح مقولة النص التى لا تتمتع الا بوجود منهجى فحسب ، أى أنها تشير الى نشاط والى انتاج . وبهذا لا يصبح النص مجرداً كشىء يمكن تمييزه خارجياً وانما كانتاج متقاطع يخرق عملاً أو عدة أعمال أدبية .

٢ — النص قوة متحررة ، تتجاوز جميع الأجناس والدرجات المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الجهد وقواعد المعتول والمفهوم .

٣ — يمارس النص التأجيل الدائم واختلاف الدلالة ، فهو تأخير دائم مبيت مثل اللغة ، لكنه ليس متمركزا ولا مغلقة ، انه لا نهائى ، لا يحيل الى فكرة معصومة ، بل الى لعبة متنوعة ومخلوعة .

٤ — ان النص وهو يتكون من نقول متضمنة واشارات واصداء للغات اخرى وثقافات عديدة تكتمل فيه خارطة التعدد الدلالى ، وهو لا يجيب عن الحقيقة وانما يتبدد ازاءها .

٥ — ان وضع المؤلف يتمثل فى مجرد الاحتكاك بالنص، فهو لا يحيل الى مبدأ النص ولا الى نهايته ، بل الى غيبة الاب ، مما يسمح مفهوم الانتماء .

٦ — النص مفتوح يتجه الى القارئ فى عملية مشاركة وليست مجرد استهلاك . هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة ، وانما تعنى اندماجهما فى عملية دلالية واحدة ، لأن ممارسة القراءة اسهام فى التأليف .

٧ — يتصل النص بنوع من اللذة الشبقية المشاكلة للجنس ، فهو اذن واقعة غزلية .

وتعد مجموعة المبادئ هذه لونا من التطبيق المبكر لمفاهيم التفكيكية وجماليات القراءة ، وتفتح آفاقا حركية متجاوزة لفكرة النص بالتركيز على ديناميته . واذا كان مفهوم النص يعنى أن يبدأ التحليل بالوحدة الكبرى التى ترسم حدودها عن طريق تعيين الفواصل والقواطع الملموسة لها فان علينا التضحية بفكرة الطول فى سبيل الوصول الى النص المستدير المكتمل الذى يحقق مقصدية قارئه فى عملية التواصل اللغوى .

وقد تستخدم هنا فكرة انغلاق النص على نفسه كمحور لتحديد اكتماله ، لا بمعنى عدم قبوله للتأويلات الحرة ، وانما بمعنى

اكتماله بذاته ، فيصبح النص « هو القول اللغوي الأدبي المكتمل بذاته والمكتمل في دلالاته » فما يحقق هذا الشرط ، مهما كان طوله يعد نصا . وعندئذ يصبح التحليل هو مقياس الوحدة الكبرى النصية التي تقوم كمنطلق لا محيد عنه لفحص ما تحتها من مستويات . بمعنى أن النص الأدبي لا يمكن اعتباره مجرد ممارسة محررة للنص اللغوي فحسب ، بل هو رسالة ناجمة عن نظام معين في المفاهيم والشفرات . وبالفعل فأننا بدون أن نتبنى المستوى التعبيري للغة الأدبية الذي يعتمد على الشفرة اللغوية لابد أن نبرز في النص الأدبي الخواص الناجمة عن جملة من عمليات التفسير وعلاقاتها الجدلية وتراكيباتها البنيوية ، مما يجعلها تؤلف شفرة أدبية عامة يعتمد عليها في تحديد الأجناس والعصور الأدبية .

ومعنى هذا أننا عندما نتحدث عن نص أدبي فأننا نحيل إلى أفق خاص له حدود معينة وتتجلى في هذا الفضاء مجموعة من الدلالات التي يسمح بها النص وهي دلالات يتعين على القراءات النقدية تحديد مكوناتها وكشفها وتفسيرها بمنظور أسلوبى أو بنيوى أو سيميولوجى ، حيث تمثل شـبـكة من التقنيات الفنية المحددة بالاستعارات والرموز وأشكال التكرار والتوازي والايقاع والصور النحوية والشفرات السردية مما يتميز به النص الأدبي عن النصوص اللغوية الأخرى ويدعو قارئه إلى أن يتبين فيه دلالات مفتوحة غير أحادية منسجمة مع شكل الخطاب ومرتبطة في الآن ذاته بطبيعته الشعرية .

ويتخذ الباحث الروسى « لوتمان » منظورا أكثر شمولاً عندما يدرج مفهوم النص في تصوراته عن الفن ، فيرى أن تحديد النص يعتمد على المكونات التالية :

١ — التعبير : فالنص يتمثل في علاقات محددة تختلف عن الأبنية القائمة خارج النص . فإذا كان هذا النص أدبيا فإن التعبير يتم فيه أولا من خلال علامات اللغة ، والتعبيرات تجبرنا على أن نعتبر النص تحقيقا لنظام وتجسيدا ماديا له . وطبقا لثنائية

« سوسير » الكلام فى مقابل اللغة فان النص دائما ينتمى الى مجال الكلام الفردى .

٢ — **التحديد** : وهو لازم للنص ، اى أنه من توفر بداية ونهاية له . وهو بهذا المعنى يقوم مقابل جميع العلامات التى لا تدخل فى تكوينه طبقا لمبدأ التضمن وعدم التضمن . كما أنه من ناحية أخرى يقوم فى مقابل جميع الأبنية التى لا يبرز فيها ملمح الحد .

وكما برهن الباحثون فان النص يحتوى على دلالة غير قابلة للتجزئة ، مثل أن يكون قصة أو رواية أو مسرحية أو قصيدة أو وثيقة ، مما يعنى أنه يحقق وظيفة ثقافية محددة ، وينقل دلالتها كاملة غير منقوصة . والقارئ يعرف كل نص من هذه النصوص بمجموعة من الخصائص ، ولهذا فان نقل سمة ما الى نص ينتمى الى نوع آخر انما هى وسيلة جوهريّة لتكوين دلالات جديدة ، وذلك مثل سمة الوثيقة التى قد تنقل الى العمل الأدبى وتوجه دلالة . ويؤدى تراتب النص وانقسامه الى نظم فرعية متراكبة الى قيام مجموعة من العناصر التى تنتمى الى بنيته الداخلية كحدود واضحة لانماطه المختلفة ، وذلك مثل حدود الفصول والمقاطع والاشطار والأبيات والفقرات .

٣ — **الخاصية البنيوية** : فالعمل لا يمثل مجرد متوالية من الفقرات ، بل يتضمن تنظيما داخليا يحيله الى مستوى متراتب أفقيا ومبنيّن فى جملته . فبروز البنية شرط أساسى لتكوين النص . . ولهذا فاذا أردنا التعرف على نص أدبى مكون من مجموعة من جمل اللغة الطبيعية كان من الضرورى أن نلمس تشكيلها لبنية من نمط ثان على مستوى التنظيم الفنى . ومن الواضح أن هذه الخاصية البنيوية ترتبط بقوة بخاصية التحديد السابقة .

ويبدو أن هذا الطابع التركيبى للنص لا يقتضى اتخاذ معيار متصلب للامتداد الطولى ، فالنص الأدبى يمكن أن يكون رواية مؤلفة من مئات الصفحات أو بيتا واحدا من الشعر ، غير أن

الرسالة التى يتضمنها كل من النصين تنحصر فى حدودها ، بحيث لا يمثل الامتداد الطولى عاملا جوهريا فى القيسة النوعية او الشعرية للنص ، بل يصبح مجرد خاصية تتعلق بطريقة تراكب الابنية الصغرى والكبرى المتصلة بمختلف الاجناس الادبية .

وهناك مسألة اخرى ذات أهمية فى تحديد النص وهى ما يتصل بالعنوان الموضوع له ، نحن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية او مجموعة هامة من دلالات النص الادبى واشعاراته الرمزية . ومثل هذا قد يحدث فى بقية النصوص الصحفية ، مما يجعل العنوان فيها عنصرا موسوما ومكتفا . وليس معنى هذا ان جميع التحليلات النصية لابد ان تشمل العنوان ، بل على العكس من ذلك نجد ان اختيار العنصر الموجه للدلالة يمثل تحديا للمحلل واختبارا لاستراتيجيته . وهناك سمة اخرى للنص الادبى شغلت البنيويين ومن بعدهم ، وهى علاقة النص بالكتابة ، وارتباطها بما بمصطلح الخطاب . بحيث يعتبر من هذا المنظور حالة وسطية تقوم بين اللغة والكلام ، وهذه السمة ذات أهمية خاصة فى عمليات الفهم والتأويل ، اى فى عمليات انتاج النصوص واعادة انتاجها . وفى هذا الصدد يقول « ريكور » لنطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة . وان هذا التثبيت امر مؤسس للنص ذاته ومقوم له . وعلى هذا فان مفهوم النص ينطوى على ان الرسالة المكتوبة مركبة مثل العلامة ، فهى تضم من جهة مجموعة الدوال بحدودها المادية من حروف متسلسلة فى كلمات وجمل ومتتاليات ، ومن جهة ثانية تضم المدلول بمستوياته المختلفة . . ويمكن ان نخلص من كل ذلك الى ان مفاهيم النص لها تصوران كبيران :

احدهما استاتيكي ثابت ، والآخر ديناميكي متحرك ، ويوسع التحليل متابعة هاتين الاستراتيجيتين . على ان التحولات النصية لا تقوم كلها فى مستوى واحد ، بل هناك درجات عديدة للتناسل يمكن ان بقودنا اليها التحليل النصى . فهناك مثلا خواص شكلية محددة مثل الايقاعات والاوزان والشخصيات يمكن استخدامها كحد

أدنى للتناص على افتراض ما يلزمه استعمالها وتوظيفها من أعراف خاصة بكل جنس أدبي على حدة .

وفى محاولة التعرف على المقاربات المختلفة لفهوم النص وخصائصه نجد أن مصطلح السياق لابد أن يبدأ بالسياق النفسى الذى يتم فيه إنتاج النص وفهمه وإعادة تكوينه لدى المتلقى ، مما يجعل المشكلة الجوهرية التى يتركز فيها البحث هى تأويل النصـوص . ويستخدم مصطلح التأويل للدلالة على التأويل الشكلى من ناحية والتأويل السيكلوجى المرتبط بالمعرفة من ناحية ثانية .

وانطلاقاً من هذا التصور يمكن القول ان البيانات المتضمنة فى النص تختزن فى الذاكرة ، وتكمن المشكلة حينئذ فى معرفة أنماط البيانات المخزنة وكيف ترتبط هذه العملية وقوانينها بفهم النص ذاته . ماذا يحدث للمعلومات المخزنة ؟

هذه المعلومات ننساها ، ولكن يظل جزء منها حاضرا فى الذهن ، ولذا ينبغى التساؤل عن المعلومات التى تنسى وتلك التى نحفظ بها ، كما أن علينا أن نعرف ان كان صحيحا أن بعض المعلومات تظل محفوظة يمكن استدعاؤها ، وكيف يتسنى لنا العثور عليها واستحضارها بفعالية لفهم نصوص أخرى . فبعد كل شيء تظل احدى الوظائف الجوهرية لديناميكتنا النفسية تتمثل فى امكانية استثارة معلومات ما فى ظروف ما عن طريق تذكرها .

هنا نتساءل : ما الذى نتذكره من النص بعد سماعه أو قراءته ؟ ان العلم الذى يجيب عن هذه الأسئلة هو علم نفس المعرفة ، ويمكن وصف مجاله بالإشارة لاتصاله بحقول الوظائف النفسية التى تعد أشد تركيبا وسموا كالفهم والكلام والتفكير والتخطيط .

ويتعين علينا توظيف جميع الاجراءات التى ينتهى اليها علم نفس المعرفة بانتظام وتدرج لتحليل السياق الادراكى لفهم النصوص الأدبية .

ينتقل — فان ديجك — وهو أهم علماء النص المحدثين لتحليل السياقات الثقافية الفاعلة في تكوين النصوص الأدبية وتشرح طريقة مقاربتها ، وذلك بتتبعه خواص الأبنية الأسلوبية وعلاقتها بمختلف أنواع السياقات ، لا لفهم النص فحسب ، وإنما لفهم وتحليل مختلف وظائفه . وبهذه الطريقة فان التحليل النصي لا يقارب من العوامل الاجتماعية المشتتة وغير المتجانسة بطبيعتها إلا تلك المظاهر التي تقوم بدور بارز في الإدراك ، سواء كان ذلك بالنسبة لمنتج النص عند أجرائه للتشكيل الدلالي والجمالي ، أو بالنسبة لتلقى هذا النص عند ممارسته لفك شفراته واستقبال بياناته .

فما يدخل في هذه العمليات هو القدر الذي يستصفيه علم لغة النص من السياقات الخارجية ليوجه إليه عنايته الخاصة . وإذا كانت العلوم المختلفة تعنى بوصف النصوص فان ذلك يتم وفقا لمنظوراتها ووجهاتها المحددة . ففي بعض الأحوال يتركز البحث على الأبنية النصية المتباينة وعلى وظائف النصوص المختلفة تداوليا أو جماليا . وتتمثل مهمة علم النص الحديث في وصف علاقات الأبنية النصية بجميع مستوياتها ، ثم شرح الأشكال المتعددة لأنماط التواصل وطرق استخدام اللغة لملء فجوة التحليل النوعي للنصوص الأدبية وأبنيتها . وهناك مجموعة من العمليات الضرورية للقيام بالتحليل الدلالي الداخلي للنص على أساس تجريده من روابطه الخارجية ، وهي بايجاز :

١ — تقسيم النص الى مستويات طبقا لمستويات العناصر المكونة له تركيبيا ، كالأصوات والبنى الصرفية والمعجمية والأبيات والمقاطع بالنسبة للنص الشعري ، ومثل الجمل والمتتاليات والفصول بالنسبة للنص النثري في مقاربة أولية .

٢ — تقسيم النص الى مجموعة أو مجموعات طبقا للعناصر والوحدات المكونة له دلاليا ، مثل نمط الشخصيات أو غيرها ، وهذه العملية مهمة في التحليل السردي .

٣ - الفصل بين كل الثنائيات التكرارية من المتعادلات وبين كل الثنائيات المترابكة .

٤ - توضيح الهيمنة المتبادلة للثنائيات الدلالية ، وتحديد التعارضات الدلالية القائمة بينها وعلاقتها بالتراكبات النحوية .

٥ - تقسيم البنية المنبثقة من هذا التكوين التركيبى والانحرافات الدالة فيها . مما يؤدي الى اختبار الدلالة الناجمة عنها ، ويسمح بالتالى بتقديم هيكل عام للنص . وعندئذ تتجلى ضرورة استخدام الابنية المكونة للكشف عن الابنية الدالة .

ولعل اوضح بيان تخطيطى لهذه المستويات يتجلى فيما يطلق « فان ديجك » مكعب البنية النصية ، ويتمثل فى ابعاد ثلاثة هي :

المستوى ، والمجال ، والشكل

ويتكون المستوى من ثمانى درجات ، والمجال ، وهو الاوسط فى الرسم التوضيحي للمكعب فهو يتكون من ثلاث عناصر . واما الشكل - وهو الايسر فيتكون من اربعة عناصر ، وينتج ضرب هذه العناصر $8 \times 3 \times 4 = 96$ وحدة تتضمن مجمل عناصر البنية النصية وما يقوم بينها من علاقات . وهناك توضيح مفصل لها فى كتابنا عن « بلاغة الخطاب وعلم النص » يمكن الرجوع اليه لاستيفاء الاشارات المتعلقة بهذا المنهج الاخير من مناهج النقد المعاصر ومعرفة كيفية احتوائه لاهم المحددات المعرفية المبثوثة فى مناهج النقد الحداثية وتوظيفها فى منظومة كلية متجانسة ومتنامية فى الآن ذاته .

الايداع ٨٣٤٧/١٩٩٦

الترقيم (٨٣٤٧) — 4909 — 01 — 977 — I.S.B.N

مكتبة الأسرة



بمقر رمزي جنبه واحد
بمناسبة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٦

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب